

# ÉLÉMENTS D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PAR

LE CHANOINE REUSENS

PROFESSEUR D'ARCHÉOLOGIE A L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

DEUXIÈME ÉDITION

REVUE ET CONSIDÉRABLEMENT AUGMENTÉE

TOME PREMIER

illustré d'une phototypie et de 608 gravures sur bois




LOUVAIN

SE TROUVE CHEZ L'AUTEUR

TYPOGRAPHIE DE CH. PEETERS, ÉDITEUR

rue de Namur, 22

1885



Digitized by the Internet Archive  
in 2025



## PRÉFACE.

---

Les *Éléments d'archéologie chrétienne* forment le résumé du cours que nous faisons depuis plus de vingt ans à l'Université catholique de Louvain. Nous y avons spécialement en vue l'étude des antiquités religieuses de la Belgique. Aussi, pour les exemples à citer ou à reproduire par la gravure, donnons-nous la préférence à nos monuments nationaux.

La première édition des *Éléments* a été rapidement enlevée ; elle est épuisée depuis plus de six ans. La nouvelle édition que nous offrons aujourd'hui au public a reçu des améliorations notables. L'impression est faite avec plus de luxe ; le texte et le nombre des gravures sont augmentés de plus d'un tiers. Veuille le monde des archéologues lui faire, comme à son aînée, un accueil favorable.

Nous remercions toutes les personnes qui par leur bienveillant concours nous ont aidé à conduire à bonne fin le travail que nous avons entrepris dans l'intérêt des études archéologiques. D'abord, nous témoignons la gratitude la plus vive et la plus affectueuse à notre excellent ami M. Jules Helbig, qui manie avec un égal talent la plume et le pinceau. Ses aperçus lumineux sur les caractères et les tendances de l'art chrétien aux différentes époques, placés à la fin de chaque chapitre de nos *Éléments*, ne peuvent manquer d'être goûtés et hautement appréciés par nos lecteurs. Nos sincères remerciements ensuite aux dessinateurs qui nous ont assisté dans la préparation des

gravures, dont les meilleures sont dues au burin exercé et intelligent de M. Étienne Guillon, artiste belge établi à Paris. Parmi ces dessinateurs nous citerons, en première ligne, les jeunes élèves formés à l'École de Saint-Luc à Gand, qui, sous la direction habile du frère Mathias, nous ont rendu des services signalés ; nous citerons également M. l'abbé Van Caster, de Malines, M. Alph. Jacobs, et notre collègue M. G. Helleputte.

Enfin, que les sociétés savantes, les auteurs et les éditeurs d'ouvrages, qui nous ont prêté des clichés de gravures, veuillent bien aussi recevoir l'expression de notre reconnaissance. Parmi ces sociétés et ces ouvrages nous aimons à mentionner les suivants :

1. *Académie d'archéologie de Belgique.*
2. ALDENKIRCHEN, *Die ältere S. Quirinus-Kirche in Neuss.* Bonn 1882, in-8°.
3. BOCK ET WILLEMSSEN, *Trésor de Maestricht*, in-8°.
4. CLOQUET, *Tournay et Tournaisis*, Bruges 1883, in-12.
5. DE DARTEIN, *Études sur l'architecture lombarde*, Paris 1865-1882, texte in-4°, atlas in-folio,
6. KUYL, *Gheel vermaerd door den eerdienst der heilige Dimphna.* Antwerpen 1863, in-8°.
7. *L'art ancien à l'exposition nationale belge* (de 1880). Bruxelles 1882, in-4°.
8. *Revue de l'art chrétien.*
9. ROHAULT DE FLEURY, *La Messe*, Paris 1883, 3 vol. in-4°.
10. *Société archéologique de Namur.*
11. VAN ASSCHE, *Monographie de l'église de Notre-Dame de Pamele à Audenarde.* Bruges 1882, in-4°.

Louvain, jour de la fête de Saint-Damase, 11 décembre 1885.

## INTRODUCTION.

---

### § 1. — DÉFINITION ET DIVISION DE L'ARCHÉOLOGIE.

L'*archéologie* (mot dérivé du grec *αρχαῖος*, *ancien*, et *λόγος*, *discours* ou *connaissance*) est la science des monuments des temps passés (1). Prise dans son acception la plus générale, elle comprend l'étude de toutes les sources monumentales de l'histoire quelles qu'elles soient.

Pour se faire une idée exacte du vaste domaine de l'archéologie ainsi entendue, il suffira de remarquer que l'ensemble des connaissances ayant pour objet les temps passés se divise en sciences *philologiques* et *historiques*. Parmi ces dernières les unes s'occupent des sources *littéraires*, les autres des sources *monumentales*. Réunies, les sciences historiques qui étudient les sources monumentales constituent l'archéologie dans la signification la plus large du mot.

Le mot *archéologie* n'a pas toujours eu une signification aussi étendue. Chez les Grecs et les Romains on donnait le nom d'*archéologues* à ceux qui recueillaient les souvenirs les plus anciens d'un pays ou d'une nation et s'occupaient de l'étude des origines historiques et des institutions primitives d'un peuple. C'est ainsi que Denis d'Halicarnasse, Pausanias et Flave Josèphe ont reçu ce titre; ils ont, en effet, consigné dans leurs *histoires* la naissance et le développement de la nation grecque et du peuple d'Israël.

(1) Nous préférons cette définition à celle du *Dictionnaire de l'Académie française*, qui, en appelant l'archéologie la « science des monuments de l'antiquité », exclut du domaine de l'archéologie le moyen âge et la renaissance. Cependant, tout le monde considère maintenant les monuments de ces deux époques, surtout de la première, comme faisant partie de l'objet des études archéologiques.



Il y a un siècle et demi à peine, la langue française attribuait à l'archéologie une signification plus étroite encore. Elle donnait ce nom à la partie des sciences grammaticales qui traite des locutions vieilles et surannées ainsi que des origines du langage.

Depuis cette époque, la signification du mot *archéologie* est bien changée : l'archéologie embrasse maintenant l'étude des civilisations d'autrefois dans leurs productions monumentales et artistiques.

L'archéologie, dans cette signification large, comprend plusieurs grandes divisions, qui portent toutes un nom spécial :

1<sup>o</sup> La *paléographie*, science des anciennes écritures, apprend à lire et à expliquer les monuments écrits de l'antiquité et du moyen âge. On la nomme *épigraphie* lorsqu'elle lit et interprète les inscriptions des monuments et des objets d'art ; *paléographie proprement dite* lorsqu'elle trace les règles à suivre pour déchiffrer les anciens manuscrits, les diplômes, les chartes et les titres sur parchemin ; et *diplomatique* lorsque, par la critique, elle juge de la valeur historique de ces documents.

2<sup>o</sup> La *numismatique* a pour objet l'étude des médailles et des monnaies.

3<sup>o</sup> La *glyptique* recherche et décrit les pierres fines gravées (1).

4<sup>o</sup> La *sphragistique* nous initie à la connaissance des sceaux.

5<sup>o</sup> L'*archéologie proprement dite* s'occupe des monuments d'architecture, de sculpture et de peinture, ainsi que des productions des arts industriels. C'est d'elle que l'on parle lorsqu'on mentionne simplement l'archéologie.

Les *beaux-arts* peuvent se partager en deux groupes, selon que les effets qu'ils produisent sont ou transitoires ou durables. Au premier groupe appartiennent la musique et la mimique, et l'on y rangeait aussi autrefois la poésie. Le groupe à productions permanentes ou durables comprend l'architecture, la sculpture et la peinture ; il constitue ce que l'on est convenu d'appeler les *arts du dessin*, arts, qui tous, comme sources monumentales, sont du domaine de l'archéologie proprement dite.

Les *arts industriels* sont ceux qui résultent de l'application des arts du dessin aux productions de l'industrie ; en d'autres mots, ce sont des industries, des métiers quelquefois vulgaires, annoblis par le génie artistique.

L'archéologie proprement dite se divise en *sacrée* et *profane*. La pre-

(1) De là le nom de *glyptothèque* donné aux cabinets ou musées de camées et d'intailles. La *camée* ou *anaglyphe* est une pierre dure gravée en relief ; l'*intaille* ou *diaglyphe*, une pierre dure gravée en creux. Le verbe grec γλύφω (d'où dérive l'adjectif γλυπτός) a une double signification : *sculpter en bosse* et *graver en creux*.

mière, appelée aussi *religieuse*, comprend l'archéologie *biblique* et l'archéologie *chrétienne*.

## § 2. — L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE.

Dans le langage archéologique on entend par *monument* un objet, plus ou moins ancien, propre à fournir des données sur l'état de la civilisation et sur l'histoire des arts chez les peuples d'autrefois. Le nom de monument s'applique non seulement aux constructions architecturales, mais aussi à des objets mobiliers, tels que sculptures, statues, peintures, tableaux, médailles, pierres gravées, etc.

On peut envisager les monuments sous deux aspects différents : d'abord *sous le rapport archéologique*, en tant qu'ils sont destinés à perpétuer le souvenir des événements, des personnes ou des usages des temps passés ; ensuite *sous le rapport artistique* ou relativement à la convenance et beauté de la forme.

Celui qui considère archéologiquement un monument peut quelquefois faire abstraction du mérite artistique de l'œuvre, et n'avoir en vue que l'étude des mœurs, des usages, des croyances et des cérémonies religieuses d'un peuple ou d'une époque. Pour lui tous les monuments, qu'ils aient ou non une valeur artistique, offrent de l'intérêt. Les moindres objets, des débris informes, des inscriptions presque effacées, une pierre mal sculptée ou gravée, peuvent fournir des renseignements aussi précieux que les œuvres les mieux conservées et les plus estimées pour la correction de la forme et les détails de l'exécution.

Celui, au contraire, qui juge du mérite artistique d'une œuvre, la considère uniquement comme expression du beau. L'art, en effet, lorsqu'il s'agit de peinture et de sculpture, consiste dans l'expression du beau idéal sous une forme sensible, noble et harmonieuse.

Pour atteindre son but, l'art ne peut pas, comme le voudraient les partisans du *réalisme*, être la reproduction servile, la photographie de la nature réelle, mais il doit, conformément aux principes de l'*idéalisme*, exprimer le réel idéalisé et transformé par le génie de l'artiste. « L'art véritable, comme disait naguère l'orateur de la chaire de Notre-Dame de Paris, c'est le mariage indissoluble, c'est l'union harmonieuse de l'idéal et de la nature ; c'est la nature couverte des reflets de l'idéal, ou l'idéal réfléchi dans la nature ; et c'est le propre du génie artistique de saisir la proportion où ces deux



choses doivent s'unir pour faire éclater la splendeur de l'ordre, c'est-à-dire la beauté même. L'art exprime la réalité, mais la réalité transfigurée par l'idéal ; l'art exprime l'idéal, mais l'idéal réalisé dans un type de la nature. Le réel tout seul est une erreur ; l'idéal tout seul en est une autre. Le réel tout seul est un être brut, qui supprime, en se montrant, toute la raison de l'art. La reproduction pure et simple du réel n'est que la photographie de la nature. Et qui osera dire que le métier de photographe doit être le dernier terme de l'art ? » P. FÉLIX, *L'art devant le christianisme*, p. 204.

Les monuments qui font l'objet des études archéologiques sont le plus souvent des œuvres d'art. L'archéologue doit donc s'efforcer non seulement de saisir le sujet et l'idée que l'auteur d'un monument a voulu représenter, mais aussi en apprécier le style et le mérite artistique. Il faut qu'à la science et à l'érudition de l'antiquaire il unisse ce goût et ce sentiment des beautés de l'art qui ne s'arrête pas aux émotions vagues, mais apprécie, comprend et juge.

### § 3. — UTILITÉ DES ÉTUDES ARCHÉOLOGIQUES.

Il serait superflu d'exposer les difficultés que présente l'étude des auteurs profanes, lorsqu'on l'aborde sans avoir une idée exacte des antiquités, des mœurs et des usages des peuples dont on veut étudier l'histoire ou la littérature. Tous nous connaissons plus ou moins, par l'expérience que nous en avons faite pendant nos premières études, les inconvénients qui résultent de ce défaut de connaissances pour l'intelligence des auteurs classiques, grecs et latins. Les mêmes inconvénients se présentent dans l'étude des saintes Écritures. L'interprète qui entreprendrait d'expliquer les Livres saints sans connaître à fond les antiquités bibliques s'exposerait à tomber, pour ainsi dire à chaque pas, dans les erreurs les plus grossières. Pour bien comprendre les écrits des Pères de l'Église et des auteurs ecclésiastiques du moyen âge, il est également nécessaire de posséder des notions exactes sur les antiquités chrétiennes. On trouve, dans ces ouvrages, des difficultés qui ne peuvent être résolues qu'à l'aide des connaissances archéologiques. Celui qui étudie les écrits des Pères sait qu'ils sont semés de traits, de phrases, d'expressions et d'allégories obscures et difficiles à comprendre. Cette obscurité et ces difficultés proviennent de ce que nous ignorons les rapports de ces sentences avec les usages, les coutumes et le génie des premiers siècles du christianisme. Il faut donc étudier ces siècles sous toutes leurs faces, si



l'on ne veut se priver d'une grande partie des fruits que l'on peut retirer de la lecture des Pères.

L'étude archéologique des monuments primitifs du christianisme ouvre à la théologie une des sources les plus fécondes de la tradition catholique et fournit des preuves éclatantes pour la confirmation des principaux dogmes de la foi. La vérité de cette assertion paraît dans tout son jour lorsqu'on examine, au flambeau de la science archéologique, les catacombes de la ville éternelle, ces vastes souterrains qui ont été témoins des angoisses de l'Église naissante. C'est là que l'on trouve les autels destinés à la célébration des saints Mystères; les représentations symboliques sous lesquelles les premiers chrétiens cachaient aux profanes les principales vérités de la foi; les images du Sauveur, de la sainte Vierge, des apôtres et des martyrs. La structure et la distribution des chapelles souterraines et des basiliques primitives établissent clairement la différence qui a existé, dès l'origine, entre la tribu sacerdotale et les fidèles. Les autels formés des tombeaux des martyrs nous disent à quelle époque remonte l'usage de vénérer les reliques de ceux qui sont morts pour la foi, et combien grand était le respect que les premiers fidèles portaient aux dépouilles mortelles des saints.

Ces études nous procurent encore bien d'autres avantages : elles nous montrent le développement successif de la civilisation sous l'influence du christianisme, nous initient à l'intelligence des chefs-d'œuvre, produits du génie chrétien dans les siècles écoulés, et nous inspirent un saint respect et un amour sincère pour ces monuments antiques.

#### § 4. — OBJET ET DIVISION

##### DES ÉLÉMENTS D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE.

*L'archéologie chrétienne proprement dite* étudie les monuments du culte chrétien, c'est-à-dire les édifices religieux et le mobilier ecclésiastique.

Après avoir exposé les principales règles de l'architecture classique, qui exerça une grande influence sur les monuments chrétiens des premiers siècles, nous parcourrons successivement les cinq grandes périodes de l'art chrétien : la période des catacombes, la période latino-byzantine, la période romane, la période ogivale et la période dite de la renaissance.

---



# ÉLÉMENTS

## d'Archéologie Chrétienne.

---

### CHAPITRE PREMIER.

### ARCHITECTURE CLASSIQUE.

---

#### § 1. — NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

L'architecture classique, appelée aussi *gréco-romaine*, compte cinq ordres : 1<sup>o</sup> le *toscan*, 2<sup>o</sup> le *dorique*, 3<sup>o</sup> l'*ionique*, 4<sup>o</sup> le *corinthien* et 5<sup>o</sup> le *composite*.

En architecture on appelle *ordre* l'arrangement de diverses parties saillantes disposées, d'après des proportions fixes, pour composer une ordonnance régulière.

Un ordre se compose de trois parties : du *piédestal*, de la *colonne* et de l'*entablement*. Ces parties portent le nom de *membres*. Chaque membre se subdivise en trois parties :

PIÉDESTAL	}	Base.
<i>Membre inférieur</i>		Dé.
		Corniche.
COLONNE	}	Base.
<i>Membre moyen</i>		Fût.
		Chapiteau.
ENTABLEMENT	}	Architrave.
<i>Membre supérieur</i>		Frise.
		Corniche.

Voyez pour l'explication de ces différents termes la gravure de la page 13.

C'est le deuxième membre ou *la colonne* qui, à notre point de vue, présente le plus d'importance. L'entablement, toutefois, mérite aussi de fixer

quelque peu notre attention. Nous négligeons presque complètement le piédestal, car souvent on le remplace par un simple socle, tantôt carré, tantôt octogone, ou bien, comme chez les Grecs, on le supprime totalement.

Les ordres se distinguent les uns des autres par leurs proportions relatives et leur ornementation diverse. En pratique, la vue seule du chapiteau fournit les données nécessaires pour déterminer un ordre.

La hauteur et la largeur des parties d'un ordre se mesurent au moyen du *module*. Le module est une mesure conventionnelle dont la longueur est celle du demi-diamètre inférieur de la colonne.

Remarquez les mots *demi-diamètre inférieur* ; car, d'après les règles adoptées dans l'architecture classique, le diamètre du sommet du fût sous le chapiteau a un sixième de moins que le diamètre inférieur. Cette diminution commence à partir du tiers inférieur du fût. Quelquefois le fût présente un renflement sensible vers le milieu de sa hauteur.

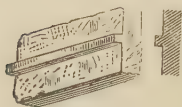
Ces dernières règles ne sont pas applicables aux *pilastres*, c'est-à-dire aux piliers plats ou carrés en saillie sur un mur. Ceux-ci ont, immédiatement au-dessous du chapiteau, la même largeur qu'au-dessus de leur base.

Avant d'aborder la description des ordres, nous allons faire connaître, en les désignant par leur nom technique, les moulures et les principaux ornements qui entrent dans la composition des ordres.

On appelle *moulures* les ornements creux ou saillants qui décorent, ou forment par leur assemblage, les parties d'un mur, d'un cylindre, d'une colonne, etc. Voici les principales :

Le *filet*, nommé aussi *listel* ou *réglet* (fig. 1), est une moulure carrée et étroite, dont la saillie égale la hauteur. Cette moulure est d'un usage fréquent ; on s'en sert pour séparer ou couronner les autres moulures.

Fig. 1.



Filet ou listel.

Fig. 2.

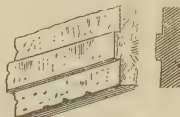
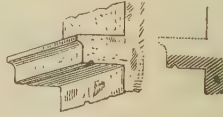


Plate-bande ou bandeau.

Fig. 3.



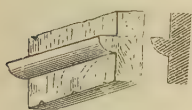
Larmier.

La *plate-bande* ou *bandeau* (fig. 2) est une moulure dont la hauteur est beaucoup plus grande que la saillie.

Le *larmier* (fig. 3) est une moulure très saillante placée dans les corniches, et servant à faire égoutter l'eau. Sa partie inférieure est souvent munie d'une gorge ou petit canal.

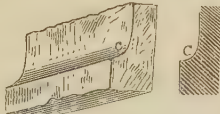
Le *quart de rond*, appelé aussi *échine* lorsqu'il fait partie du chapiteau, (fig. 4) est une moulure convexe dont la section donne un quart de cercle.

Fig. 4.



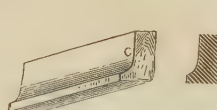
Quart de rond.

Fig. 5.



Cavet.

Fig. 6.



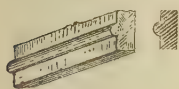
Congé.

Le *cavet* (fig. 5 c) est une moulure en creux formée également par un quart de cercle.

Le *congé* (fig. 6 c) n'est autre chose qu'un cavet de petite dimension, dont on se sert pour adoucir l'angle droit produit par les intersections perpendiculaires de certaines parties d'un ordre; on le nomme aussi *apophyge*.

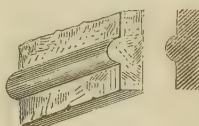
La *baguette* (fig. 7) est une moulure saillante très étroite dont la section ou profil forme un demi-cercle.

Fig. 7.



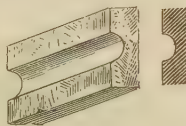
Baguette.

Fig. 8.



Tore ou boudin.

Fig. 9.



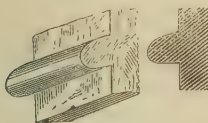
Gorge.

Le *tore* ou *boudin* (fig. 8) est une moulure saillante semi-circulaire, semblable à la baguette, mais d'un diamètre plus grand.

La *gorge* (fig. 9) est l'inverse du tore; c'est une moulure semi-circulaire concave.

La *bravette* ou *tore corrompu* (fig. 10) est une moulure convexe dont le profil paraît décrit par des arcs appartenant à deux ou plusieurs cercles différents.

Fig. 10.



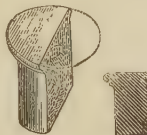
Bravette ou tore corrompu.

Fig. 11.



Scotie.

Fig. 12.



Astragale.

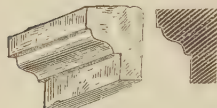
La *scotie* (fig. 11) est une moulure concave dont le profil paraît décrit par des arcs appartenant à deux ou plusieurs cercles différents. Cette moulure se rencontre principalement dans les bases des colonnes.



L'*astragale* (fig. 12) est composée d'une baguette, d'un filet et d'un cavet réunis.

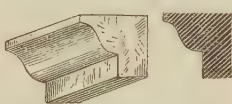
Le *talon* (fig. 13) est une moulure mi-convexe et mi-concave, composée d'un quart de rond et d'un cavet. Le quart de rond forme la partie la plus

Fig. 13.



Talon.

Fig. 14.



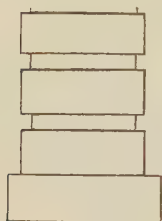
Doucine.

saillante.

La *doucine* (fig. 14) est également formée d'un quart de rond et d'un cavet, mais disposés en sens inverse.

On appelle *cymaise* toute moulure courbe ou ondulée qui termine une corniche. C'est ainsi que le talon, la doucine, et même quelquefois le quart de rond reçoivent le nom de *cymaise*.

Fig. 15.



Bossages et refends.

Les *bossages* (fig. 15) sont des saillies sur une surface plane, par exemple sur le mur d'un édifice. Ils sont séparés par des espèces de canaux ou petites gorges qu'on appelle *refends*.

A l'explication des principales moulures employées dans les ordres classiques nous joignons celle de quelques termes fréquemment employés dans la description des monuments.

On appelle *arcade* l'espace ménagé entre deux colonnes ou deux piliers, et surmonté d'un arc de forme quelconque. Cet arc *abc* (fig. 16), tantôt simple, tantôt couvert de moulures et d'ornements divers, prend aussi le nom d'*archivolte* (mot dérivé du latin *arcus volutus*).

L'*intrados* d'un arc ou d'une archivolte est la surface concave intérieure *def* de l'arc, l'*extrados* la surface convexe extérieure *goi*. Le claveau *b* est la *clef* de l'arc. On appelle *pied-droit* la partie *k* du jambage d'une porte ou d'une croisée qui supporte l'*imposte* *m*; celle-ci n'est autre chose qu'une sorte de chapiteau engagé supportant le *sommier* *c* ou claveau inférieur de l'archivolte. Les parties *s* portent le nom de *reins*.



Le *fronton* est un couronnement, le plus souvent triangulaire, qui surmonte les façades des édifices, leurs portes ou leurs fenêtres. Il se compose de deux parties : du *tympan* *n* et de la *corniche* *r*. Le tympan *n* est le panneau

Fig. 16.



Portique.

triangulaire compris entre la corniche et les rampants. On appelle aussi tympan de porte ou de fenêtre la partie comprise entre l'intrados de l'arc qui les couronne et une ligne horizontale passant par les points de naissance de cet arc.

La distance, d'axe en axe, de deux colonnes consécutives s'appelle *entre-colonnement*.

Les *chambranles* sont les moulures qui encadrent les portes et les fenêtres.

Un *stylobate* est un soubassement ou piédestal continu supportant les colonnes et s'étendant sur toute la longueur d'un édifice.

On appelle *attique* un étage d'importance moindre qui termine un édifice à sa partie supérieure, et qui est séparé, par une corniche, des ordres inférieurs.

## § 2. — DESCRIPTION DES CINQ ORDRES D'ARCHITECTURE.

1. **Observations préliminaires.** Nous n'expliquerons pas toutes les règles des cinq ordres de l'architecture classique. On les trouvera, si l'on veut, dans les ouvrages qui traitent *ex-professo* de ces ordres et en analysent les moindres parties. Pour pouvoir étudier avec fruit l'archéologie chrétienne, il suffira d'exposer, en peu de mots, les premiers éléments de ces ordres et de faire connaître les grands principes qui les régissent. Dans cet exposé nous suivrons les règles établies par Vignole et d'autres architectes de la période de la renaissance. Les principes auxquels ces savants ont ramené, au XVI<sup>e</sup> siècle, les proportions des diverses parties des ordres d'architecture sont plus simples et plus clairs que ceux que Vitruve, qui écrivait du temps de l'empereur romain Auguste, nous a transmis pour les ordres classiques. Ces règles, faciles à saisir, dérivent d'ailleurs de l'examen d'un grand nombre de monuments antiques, et s'écartent peu des résultats généraux déduits de cet examen.

Nous passerons sous silence les proportions de chaque membre et de chaque partie de membre; nous nous contenterons d'indiquer la hauteur relative de la colonne, en ajoutant le profil des différentes parties et l'ornementation caractéristique de chaque ordre.

Voici d'abord le tableau comparatif de la hauteur de la colonne dans chacun des cinq ordres. Il est à remarquer que cette hauteur se mesure en y comprenant la base et le chapiteau.

La hauteur de la colonne est pour l'ordre	{	toscan	de 14 modules ou 7 diamètres.			
		dorique	» 16	»	» 8	»
		ionique	» 18	»	» 9	»
		corinthien	» 20	»	» 10	»
		composite	» 20	»	» 10	»

On peut poser en règle générale, que le piédestal a le tiers de la hauteur de la colonne, et l'entablement le quart.

Fig. 17.



Ordre toscan.

A la naissance du *chapiteau* se trouve un gorgerin *l*, surmonté d'un *quart de rond* *m* et d'un *tailloir* *n*. On donne le nom d'*abaque* ou *tailloir* à la plinthe carrée *n* qui couronne le chapiteau. Un filet *o* sépare le tailloir de l'entablement.

Les principales parties de l'entablement sont l'*architrave* *p*, séparée de la *frise* *r* par un filet *q*. A la corniche on remarque le talon *s*, le larmier *t*, et le quart de rond *u*.

3. **Ordre dorique.** Chez les Grecs l'ordre dorique n'avait pas de piédestal; les colonnes, dépourvues de base, reposaient sur un simple socle. Le piédestal et la base qu'on a donnés plus tard à la colonne dorique sont presque en tout semblables à ceux de l'ordre toscan; ils n'en diffèrent que par le plus grand nombre de filets dont ils sont ornés.

2. **Ordre toscan.** Cet ordre (fig. 17) est le plus simple mais, en même temps, le plus solide des cinq ordres d'architecture.

Si l'on examine ses *membres* en commençant par le sol, on trouve que la *base* du piédestal se compose d'une plinthe *a* et d'un filet *b*; le *dé* *d* est un socle quadrangulaire relié à la base par un congé *c*, la *corniche* *e* est un talon couronné d'un filet *f*.

La *base* de la colonne se compose d'une *plinthe* carrée *g* et d'un *tore* *h*.

Le *fût* proprement dit a la forme d'un cône tronqué; il se relie à la base par un congé et un filet *i*, et au chapiteau par une astragale *k*. Dans l'ordre toscan, comme dans tous les autres ordres, l'astragale et le filet qui relie le fût au chapiteau et à la base de la colonne, sont taillés dans le même bloc que le fût et font corps avec lui. Cet évidemment exigeait un travail pénible; il s'obtenait le plus souvent au moyen du tour.

Fig. 18.



Ordre dorique.

Le fût de la colonne dorique est quelquefois décoré de rainures longitudinales qu'on nomme *cannelures*. Ces cannelures, au nombre de vingt environ par colonne, sont très rapprochées et séparées seulement par une arête vive.

Le chapiteau dorique ressemble au chapiteau toscan; il a cependant quelques moulures de plus que ce dernier. Le gorgerin, l'échine ou quart de rond et le tailloir sont parfois décorés de sculptures.

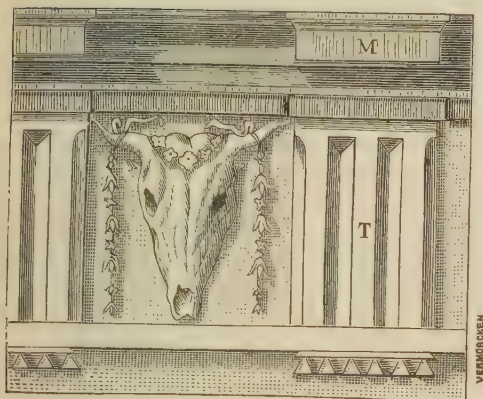
La frise est ornée de triglyphes *b* et de métopes *c*.

*Triglyphe*. Le *triglyphe* (du grec τρεῖς, *trois*, et γλύφω, *sculpter*) est un ornement saillant rectangulaire ayant deux cannelures ou rainures verticales au milieu de sa face, et deux demi-cannelures sur chaque angle latéral (fig. 19 T). Ces cannelures portent le nom de *glyphes*, et, comme elles sont au nombre de trois, l'ornement a reçu le nom de *triglyphe*. A chaque triglyphe de la frise correspondent, sur l'architrave, six petits cônes

ou six petites pyramides *d*, appelés *gouttes* (fig. 19). On trouve aussi parfois des gouttes sous la partie saillante ou larmier *a* de la corniche.

*Métope et bucrane*. L'intervalle carré *c* (fig. 18) qui sépare les triglyphes s'appelle *métope*; il est assez souvent couvert de sculptures. Les ornements les plus usités dans l'antiquité pour la décoration des métopes étaient les *bucranes* (fig. 19), qu'on trouve aussi parfois sur les frises des ordres ionique et corinthien. On a donné le nom de *bucrane* (du grec βούς, *bœuf*, et κρανίον, *crâne*) à des têtes de bœuf décharnées. « Dans la frise dorique, dit Bachelet (*Dictionnaire des lettres*, art. *Bucrane*), le bucrane occupe l'espace de la

Fig. 19.

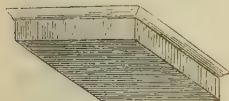


Bucrane et triglyphe.

cette raison *Capo di bove*. Il y en a aussi dans les frises du temple de la Fortune Virile, à Rome. »

**Mutules et denticules.** Les mutules sont des ornements propres à l'ordre dorique. On appelle *mutule* (fig. 20 et fig. 19 M) une table quadrangulaire qui se trouve sous le larmier, au droit des *triglyphes*. — Les *denticules* (fig. 21), que l'on voit dans les ordres dorique, ionique, corinthien et composite, sont

Fig. 20.



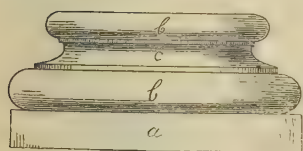
Mutule.

Fig. 21.



Denticules.

Fig. 22.



Base attique.

de la renaissance. Elle se compose d'une plinthe *a*, et de deux tores *b* réunis par une scotie *c*.

métope, sans autres accessoires que les bandes-lettres dont on ornaît les têtes des victimes. Dans les frises des ordres ionique et corinthien il est accompagné en outre de guirlandes de fleurs ou de fruits. On voit des bucranes autour des autels, comme à celui de Cora, ainsi qu'aux tombeaux, comme à celui de Cecilia Mételle, surnommé pour

**Base attique.** Avant de passer à la description des ordres suivants, nous voulons dire un mot de la base appelée *attique* (fig. 22). Cette base, qui peut s'adapter à plusieurs ordres, est d'un usage très fréquent dans nos contrées ; l'on n'en rencontre guère d'autre dans les édifices de l'époque

4. **Ordre ionique.** L'ordre ionique est plus gracieux que les deux ordres précédents. Notre gravure (fig. 23) montre clairement les moulures et les ornements qui entrent dans sa composition.

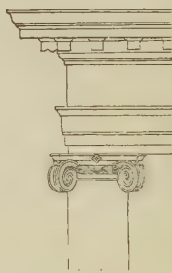
Les deux faces principales du chapiteau ionique sont composées d'une échine, de volutes en spirale *c*, et d'un tailloir (fig. 23). L'échine est ordinairement

Fig. 23.



Ordre ionique ancien.

Fig. 24.



Chapiteau  
et entablement  
de l'ordre ionique  
moderne.

Fig. 25.



Plan du chapiteau  
ionique ancien.

Fig. 26.



Plan du chapiteau  
ionique moderne.

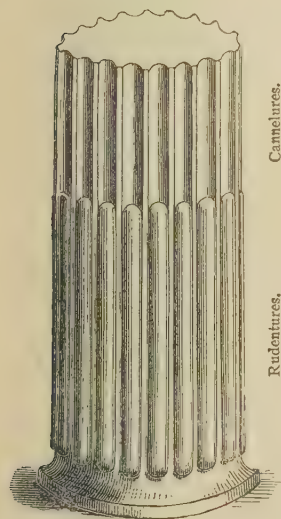


rement découpée en *oves*, ou petits ornements ovales, ainsi nommés parce qu'ils ont la forme d'un œuf. Les faces latérales ont l'aspect de rouleaux sur lesquels sont souvent sculptés des feuillages. La fig. 25 qui présente le plan d'un chapiteau ionique, donne une idée exacte de ces enroulements.

Le chapiteau dont nous venons de parler est le chapiteau ionique *ancien*; mais il y a aussi le chapiteau ionique *moderne*. Le premier n'a que deux faces semblables, tandis que, dans le second, toutes les quatre faces ont la même forme. Dans l'ancien, les volutes se trouvent dans un même plan; dans le moderne, elles dévient de cette position pour se rapprocher. Nous donnons le chapiteau ionique moderne (fig. 24), le plan du chapiteau ionique ancien (fig. 25) et celui du chapiteau ionique moderne (fig. 26).

Le chapiteau ionique moderne est quelquefois orné de festons suspendus aux volutes, et de fleurons placés entre les volutes à la naissance du tailloir.

Fig. 27.



L'architrave de l'ordre ionique est divisée en trois plates-bandes *e* (fig. 23), surmontées d'un talon *f*. La frise *g* est unie; elle admet cependant aussi des ornements sculptés.

Dans l'ordre ionique, de même que dans les ordres corinthien et composite, les cannelures du fût diffèrent de celles de la colonne dorique. En effet, plus profondes et moins rapprochées que dans ce dernier ordre, elles sont séparées non par de simples arêtes, mais bien par un filet ou listel; ensuite, la concavité de leurs cannelures est quelquefois remplie tout entière par une moulure convexe, en forme de baguette appelée *bâton* ou *rudenture*. Les colonnes ornées de cette manière ont reçu le nom de colonnes *rudentées*. Voyez la fig. 27.

Fût de colonne rudenté et cannelé.

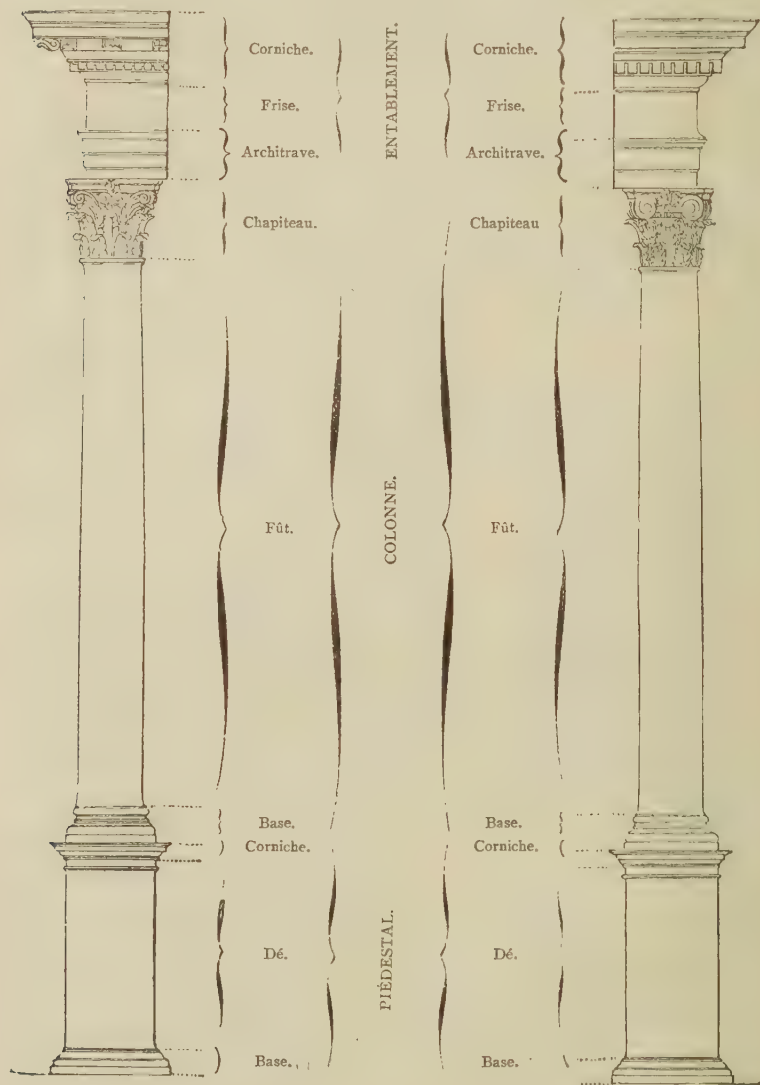
5. **Ordre corinthien.** L'ordre corinthien (fig. 28) se distingue des précédents par une élégance plus grande, unie à une noble magnificence. On prodigue les plus riches sculptures sur tous les membres de cet ordre. Le piédestal lui-même est parfois orné de palmettes et de décorations sculptées.

La corbeille du chapiteau corinthien (fig. 30) porte deux rangs superposés de feuilles d'acanthé. Du rang supérieur s'élève, sous chacun des quatre an-

gles du tailloir, une double volute qui semble porter cet angle; deux moindres volutes, appelées *hélices* et sortant aussi des feuilles d'acanthé, viennent s'accoupler au milieu de chaque face du chapiteau.

Fig. 28.

Fig. 29.



Ordre corinthien.

Ordre composite.

Fig. 30.



Chapiteau corinthien.

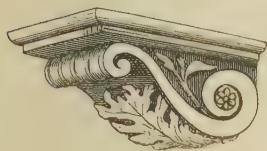
Fig. 31.



Chapiteau composite.

L'architrave est, comme dans l'ordre ionique, composée de trois plates-bandes. Des moulures sculptées les séparent entre elles et de la frise. Celle-ci est tantôt unie, tantôt couverte de rinceaux ou de diverses sculptures.

Fig. 32.



Modillon.

La corniche corinthienne est beaucoup plus ornée que celle de l'ordre ionique et offre, de plus que celle-ci, un rang de modillons richement travaillés. Le *modillon* est une espèce de console qui a ses deux faces latérales parallèles et semble soutenir le larmier de la corniche.

Vitruve raconte, dans ses écrits, l'origine du chapiteau corinthien. « Un enfant, dit-il, vint à mourir dans la ville de Corinthe; sa nourrice recueillit dans une corbeille les objets auxquels l'enfant avait été attaché pendant sa vie. Pour les mettre à l'abri des injures du temps, elle couvrit la corbeille d'une tuile et la posa sur le tombeau. Dans ce lieu se trouvait, par hasard, la racine d'une acanthe. Au printemps, celle-ci poussa des feuilles et des tiges; comme la corbeille était placée au milieu de la racine, les feuilles s'élevèrent tout autour. La rencontre des coins de la tuile força leurs extrémités à se recourber, ce fut là l'origine des volutes. Le sculpteur Callimaque, que les Athéniens appelèrent *Katatechnos*, c'est-à-dire l'ouvrier par excellence, ... passant près du tombeau de l'enfant, remarqua cette corbeille gracieusement couronnée d'un feuillage naissant. Cette forme nouvelle lui plut, il l'imita dans les colonnes qu'il plaça plus tard à Corinthe, et il établit, d'après ce

modèle, les proportions et les règles de l'ordre corinthien. » *De l'architecture*, liv. IV, ch. 1. Inutile d'ajouter, nous semble-t-il, que ce passage renferme des idées poétiques plutôt que des données historiques.

6. **Ordre composite.** L'ordre composite (fig. 29) tire son nom de ce qu'il est un *composé* de deux autres ordres : l'ionique et le corinthien. Le piédestal, la base et le fût de la colonne, l'entablement, ont les mêmes proportions et, à peu de différence près, les mêmes moulures que dans l'ordre corinthien. A proprement parler, l'ordre composite n'est qu'une variété de l'ordre corinthien ; il ne devrait point être regardé comme un ordre spécial, quoiqu'on lui ait donné cette qualification. En effet, il n'y a de véritable différence que dans le chapiteau, dont la partie supérieure est empruntée à l'ordre ionique et la partie inférieure à l'ordre corinthien (fig. 31). « Des chapiteaux ionique et corinthien, dit très bien Viollet-le-Duc, on avait fait un mélange que l'on est convenu d'appeler le *chapiteau composite*, mais qui par le fait n'est qu'un amalgame assez disgracieux de deux éléments destinés à rester séparés. » *Dictionnaire de l'architecture*, II, p. 480.

Les figures 29 et 31 suffisent pour donner une idée des différents membres de l'ordre composite.

Dans les chapiteaux composites, et quelquefois aussi dans ceux des ordres ionique et corinthien, les volutes sont remplacées par des figures ou des emblèmes.

A l'époque de la renaissance, l'ordre composite a été fréquemment employé en Belgique dans la construction et surtout dans l'ornementation des édifices.

---

TABLEAU RÉSUMANT LES PRINCIPAUX CARACTÈRES  
DES ORDRES CLASSIQUES.

ORDRES

TOSCAN	<div> <div>Le moins élevé et le plus simple des cinq ordres : hauteur de la colonne 7 diamètres.</div> <div>Architrave : plate-bande unie sans moulures.</div> <div>Corniche sans modillons ni denticules.</div> </div>
DORIQUE	<div> <div>Hauteur de la colonne 8 diamètres.</div> <div>Cannelures du fût séparées les unes des autres par une simple arête.</div> <div>Chapiteau de même forme que celui de l'ordre toscan, mais un peu plus orné.</div> <div>Architrave composée d'une seule plate-bande décorée de gouttes.</div> <div>Triglyphes à la frise, denticules et mutules à la corniche.</div> </div>

IONIQUE	{	Hauteur de la colonne 9 diamètres.
		Cannelures du fût profondes et séparées par un listel.
		Chapiteau à 2 ou 4 volutes accompagnées le plus souvent d'oves.
		Architrave divisée en trois plates-bandes.
CORINTHIEN	{	Corniche ornée de denticules.
		Hauteur de la colonne 10 diamètres.
		Cannelures du fût semblables à celles de la colonne ionique.
		Chapiteau orné de deux rangs de feuilles d'acanthé et de 16 volutes.
		Architrave divisée en trois plates-bandes surmontées de baguettes sculptées.
COMPOSITE	{	Denticules et modillons à la corniche.
		Hauteur de la colonne 10 diamètres.
		Cannelures au fût semblables à celles des colonnes ionique et corinthienne.
		Chapiteau mi-corinthien et mi-ionique.
		Deux plates-bandes à l'architrave.
		Corniche denticulée sans modillons.

Nous terminons ce paragraphe par quelques observations sur l'*origine* et l'*usage* des cinq ordres de l'architecture classique.

1<sup>o</sup> Le dorique, l'ionique et le corinthien ont été inventés en Grèce, le toscan et le composite ont pris naissance en Italie. Pour cette raison, on désigne les trois premiers sous le nom d'*ordres grecs*, et les deux autres sous celui d'*ordres latins*. Les ordres grecs n'ont pas été employés exclusivement en Grèce; les Romains s'en sont emparés, les ont plus ou moins transformés, et en ont fait un fréquent usage dans la construction de leurs édifices civils et religieux. Ce qui distingue l'architecture romaine de l'architecture grecque, c'est la présence du plein cintre; les Romains ont découvert, ou du moins ont été les premiers à employer, dans leurs monuments, l'arc et la voûte, totalement inconnus en Grèce. Cependant, lorsqu'ils se servaient d'arcades en plein cintre pour relier les colonnes, ils ne négligeaient pas de figurer l'entablement. Cette manière de faire n'était guère logique, puisque primitivement, dans les ordres classiques, l'architrave (du grec *αρχή*, principal, et du latin *trabes*, poutre) servait à relier les colonnes entre elles. La présence de l'architrave n'avait plus de raison d'être dans les monuments dont les colonnes sont réunies au moyen d'arcades. A l'époque de la renaissance, lorsque l'architecture classique fut réhabilitée, on tomba encore dans la même inconséquence. Et, ce qui plus est, on se servit également alors, à l'intérieur des édifices, de *corniches*, c'est-à-dire de couronnements à forte saillie dont la destination première est de recevoir la base du comble, et

d'empêcher, par la saillie de leur larmier muni d'un gorgerin, que l'eau tombant du toit ne lave les parements des murs!!! Presque tous les édifices de la période de la renaissance offrent, à l'intérieur, de ces corniches sans destination utile.

2° Lorsque, dans une construction, on fait usage de plusieurs ordres, il est de règle que les plus légers soient superposés aux solides. Par *ordre plus léger* on entend celui qui a le plus de hauteur relative. Ainsi, par exemple, on ne placera jamais un étage d'ordre toscan ou dorique au-dessus d'un étage d'ordre ionique, corinthien ou composite; et si l'on emploie l'ionique et le corinthien, celui-ci est superposé au premier. Le colisée de Rome offre un exemple remarquable de cette ordonnance.

3° Dans les monuments anciens le fût des colonnes est souvent taillé dans un seul bloc de pierre ou de marbre. Ces colonnes portent le nom de *monolithes* (μόλιθος, *seul*, λίθος, *pierre*), c'est-à-dire composées d'une seule pierre, bien que le chapiteau et la base constituent des parties indépendantes. On trouve aussi des colonnes dont le fût est formé de deux, trois ou plusieurs blocs de pierre ou de marbre superposés. Les colonnes dont le fût est *bâti* ou construit au moyen de moëllons de petite dimension et de briques sont rares; on en rencontre cependant dans les ruines de Pompéi. Ces colonnes bâties par assises étaient régulièrement revêtues de stuc. Les monuments construits dans le midi de l'Europe pendant l'époque de la renaissance ont communément des colonnes à fût monolithe; dans le nord, au contraire, où les matériaux de grande dimension font défaut et ne peuvent s'obtenir qu'à grands frais, les fûts sont ordinairement bâtis avec du moëllon ou des briques, et recouverts de plâtrage pour masquer les joints. En Belgique, on ne trouve guère des colonnes monolithes qu'aux autels richement décorés de la période de la renaissance.

4° Les architectes de la période de la renaissance ont souvent fait usage de colonnes *torses*, c'est-à-dire dont le fût est contourné en spirale. Ces fûts sont quelquefois ornés de feuillages rampant le long de la spirale. Rarement les fûts des colonnes des ordres classiques offrent des enlacements ou des bossages.

5° Les règles des ordres de l'architecture classique que nous venons d'esquisser d'après les proportions et les données établies, au XVI<sup>e</sup> siècle, par Vignole, Palladio et autres, n'ont pas été observées dans les monuments anciens, grecs ou romains, d'une manière aussi servile que dans les édifices de l'époque de la renaissance. On remarque, par exemple, dans le chapiteau



corinthien de l'antiquité une très grande variété, qui cependant n'exclut pas l'observation des principes de l'ordre. Au contraire, « les architectes modernes, dit M. De Caumont, en créant des types *uniques* sous la dénomination de chacun de ces ordres, en voulant tout ramener à ces types, se sont privés de combinaisons très élégantes, dont les Romains, qui n'étaient pas dénués de goût, avaient tiré un grand parti. Il est évident que les artistes romains voulaient la *variété dans l'unité*, tandis que l'école moderne a voulu l'*invariabilité* et, *par suite*, la *monotonie* dans l'unité des ordres. »

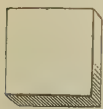
On peut consulter sur l'histoire des ordres classiques : 1° REBER, *Geschichte der Baukunst im Alterthum*, Leipzig 1867, in-8°; 2° J. M. VON MAUCH, *Die architektonischen Ordnungen der Griechen und Römer*, Berlin 1875, in-4°; 3° C. CHIPIEZ, *Histoire critique des origines et de la formation des ordres grecs*, Paris 1876, in-4°; et 4° DURM, *Handbuch der Architektur*, II<sup>er</sup> Theil, I<sup>er</sup> Band : *Die Baukunst der Griechen*, Darmstadt 1881, in-8°.

### § 3. — MATÉRIAUX DE CONSTRUCTION, APPAREILS

#### DE MAÇONNERIE, ETC.

1. **Matériaux.** Les Grecs et les Romains se servaient de *marbres*, de *pierres* et de *briques* dans la construction de leurs édifices. Le marbre ne s'employait que pour les grands monuments : dans les temples, les basiliques, les arcs de triomphe, etc.; les pierres et les briques étaient les matériaux ordinaires. On faisait usage de pierres de différentes dimensions : elles étaient tantôt grandes, tantôt petites; tantôt régulièrement taillées, tantôt irrégulières. Les briques des Grecs et des Romains diffèrent notablement des nôtres; elles présentent la forme carrée, et sont plus grandes, mais plus

Fig. 33.



minces que celles dont on se sert aujourd'hui dans nos contrées. Elles n'ont guère que 4 1/2 centimètres d'épaisseur; leur longueur et leur largeur est de quatre ou cinq palmes (40 ou 50 centimètres environ); les premières portent le nom de *tetradoron* (de τετραρες, *quatre*, et δωρον, *palme*), les dernières celui de *pentadoron* (de πέντε, *cinq*,

et δωρον, *palme*). On trouve aussi parfois des briques de forme rectangulaire ou triangulaire.

Les fabricants de briques avaient l'habitude de placer sur les briques leur nom ou leur empreinte. Ce nom est souvent au génitif, tantôt précédé tantôt

suivi des lettres OF, O (*officina*), MANU ou d'un simple M, pour signifier que la brique provient de l'*officine* ou fabrique de celui dont elle porte le nom. Lorsque le nom du fabricant se trouve au nominatif, on y ajoute quelquefois les lettres F ou FE, par abréviation pour *fecit*. Les briques cuites pour la construction des camps romains portent la marque de la légion. L'impression ou estampillage du nom était aussi en usage dans la fabrication des tuiles et des poteries. On a donné à ces marques le nom de *sigles figulins* (1). Le musée archéologique de Namur possède un nombre très considérable de tuiles, poteries et autres objets en terre cuite de la période belgo-romaine (2), portant les signatures des fabricants. Nous reproduisons ci-dessous, p. 28, fig. 42, une tuile romaine provenant des fouilles faites à Anthée (Namur) et portant le sigle HAMSIT.

Le *mortier* ou *ciment* des Romains était composé de chaux et de sable. A ce mélange on ajoutait ordinairement de la brique pilée ou des tuiles concassées en assez grande quantité. Aussi la présence de la brique pilée dans le mortier fournit-elle souvent à elle seule un argument décisif pour pouvoir attribuer une construction à la période belgo-romaine (3). On trouve cependant quelques rares monuments où le ciment n'offre pas ce mélange, par exemple, les restes de l'enceinte romaine de Tournai et de l'amphithéâtre de Trèves.

2. **Appareils.** On donne le nom d'*appareils* aux différents modes d'assemblage des matériaux mis en œuvre pour la construction des murs des édifices.

Il existe un grand nombre d'appareils qu'il est essentiel de connaître; car la simple inspection de l'appareil fournit souvent à l'archéologue, sur l'âge auquel appartient un monument, des données qu'il chercherait vainement ailleurs.

(1) Voyez, sur les sigles figulins, un mémoire de M. Schuermans, publié dans les *Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique*, XXIII, pp. 5—293.

(2) La période *belgo-romaine* s'étend depuis l'occupation de la Belgique par les Romains, à la suite de la conquête de Jules César (58 ans environ avant l'ère chrétienne), jusqu'à l'invasion des barbares au v<sup>e</sup> siècle. Quelques villes furent bâties en Belgique pendant cette période. On y éleva aussi, dans les campagnes, des établissements agricoles qui portèrent le nom de *villae*. La plupart de ces exploitations agricoles furent abandonnées et détruites à la suite de l'invasion des Chauques dans nos contrées, qui eut lieu vers la fin du n<sup>e</sup> siècle de notre ère. Leurs propriétaires se réfugièrent alors à l'intérieur des villes, par exemple à Tongres, à Bavai, etc.

(3) Les fouilles que nous avons pratiquées tout récemment (juin 1883) dans les substructions d'une ancienne villa romaine à Lubbeek, près de Louvain, nous ont fourni du mortier composé tout simplement d'argile et de tuiles concassées.

Les appareils dont se servaient les Romains étaient plus variés que les nôtres. Voici les principaux :

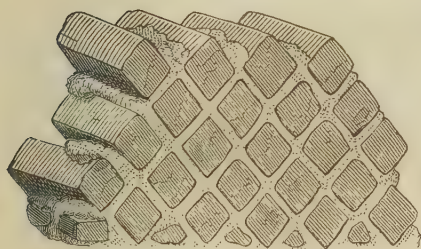
L'appareil irrégulier, appelé aussi *blochage* (fig. 34), consiste dans une

Fig. 34.



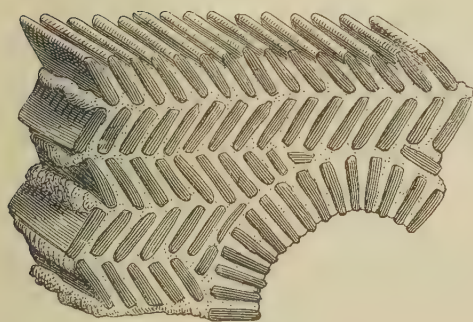
Appareil irrégulier.

Fig. 35.



Appareil réticulé.

Fig. 36.



Appareil en épi, nommé aussi en arête de poisson ou en feuille de fougère.

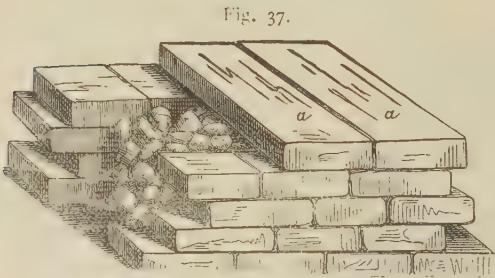
construction faite avec des pierres de grosseurs et de configurations diverses, telles qu'on les extrait de la carrière, et posées en remplissage les unes à côté des autres, sans ordre ni rang d'assises. Ce mode de bâtir est le plus souvent employé pour les fondements et les parties inférieures des murs. Les Romains donnaient à cet appareil le nom d'*opus incertum* ou *antiquum*, et aussi celui de *caementicia antiqua* ou *incerta*.

2° L'appareil réticulé ou *lo-sangé*, *opus reticulatum*, (fig. 35) est celui dont les pierres, taillées en carrés, losanges ou polygones, sont disposées de manière que les lignes des joints imitent par leurs enlacements les mailles d'un filet ou réseau.

3° L'appareil en épi, *opus spicatum*, qu'on appelle aussi appareil en arête de poisson ou en feuille de fougère (fig. 36), se compose de pierres plates de dimensions égales, posées en biais les unes sur les autres, et laissant entre elles un angle plus ou moins ouvert. Ces pierres, ainsi rangées

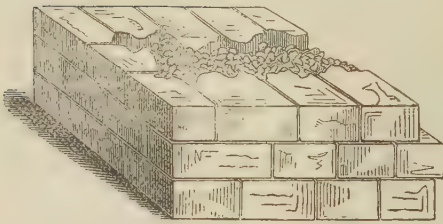
et formant parement. simulent un épi, une arête de poisson ou une feuille de fougère.

4° L'appareil en remplissage, *emplecton* ou *diamicton*, est une maçonnerie dont les parements



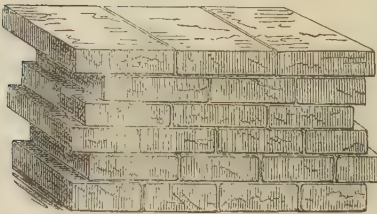
Emplecton

Fig. 38.



Diamicton.

Fig. 39.



Appareil d'égal structure.

sonnerie dont les parements sont formés d'assises régulières, et l'espace central qui les sépare, rempli de béton, c'est-à-dire de pierres brutes ou moëllons noyés dans un bain de chaux. L'*emplecton* (fig. 37) diffère du *diamicton* (fig. 38) en ce que ses parements sont reliés, à intervalles réguliers, par de très grandes pierres, traversant le mur dans toute son épaisseur. Ces pierres *a*, appelées *parpaings*, en latin *diatoni*, sont employées pour consolider la construction et en lier les parties.

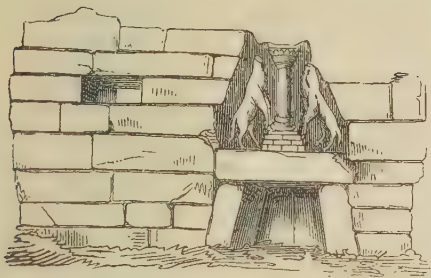
5° L'appareil d'égal structure, (*isodomos*, du grec ἴσος, égal, et δῆμι construire), est une maçonnerie dont toutes les pierres, bien taillées et équarries, forment des assises régulières et d'égal hauteur (fig. 39).

6° L'appareil d'inégale structure, *pseudisodomos* (fig. 40), est composé de pierres for-

mant des assises régulières et parallèles, mais de différentes hauteurs. La différence de hauteur de ces assises régulières produisait une inégalité dans l'égalité, ou, en d'autres termes, une fausse égalité. C'est ce qui a fait donner à ce genre de construction le nom de *pseudisomos*.



Fig. 40.



Appareil d'inégale structure.  
Ancienne construction à Mycènes.

Fig. 41.



Grand appareil.

Ces deux derniers modes de construction, l'*isodomos* et le *pseudisodomos*, se divisent, d'après la plus ou moins grande dimension des pierres employées, en *grand appareil*, *appareil moyen* et *petit appareil*.

a) Le *grand appareil*, *structura quadrata* (fig. 41), est formé de pierres ayant deux, trois, et quelquefois cinq pieds de longueur et de largeur, sur un, deux ou trois pieds d'épaisseur, posées *sans ciment*, par assises régulières, et liées les unes aux autres, soit par des crampons de fer ou de bronze, soit par des *queues d'aronde* ou *d'hironde* (espèces de doubles coins) en bois, en métal,

et quelquefois même en os. Ce mode de construction s'observe dans un grand nombre d'édifices publics des Romains, entre autres à la *Porta nigra* de Trèves et au colisée de Rome. La plupart de ces monuments présentent une infinité de petits trous que l'on croit avoir été pratiqués au moyen âge pour extraire les crampons en métal servant à relier les pierres entre elles.

La précision avec laquelle ces blocs énormes de pierre sont ajustés est remarquable. « Il paraît, dit M. De Caumont, que pour arriver à cette précision dans l'assemblage, les pierres que l'on plaçait sur les assises déjà établies étaient promenées avec un léger frottement sur le lit inférieur, de manière à broyer et user toutes les petites aspérités que la taille la plus soignée pouvait avoir laissées... Les petites particules enlevées à la pierre, délayées avec l'eau que l'on avait soin de verser pour faciliter l'opération, formaient un léger ciment qui garnissait les vides qui pouvaient encore exister. » *Abécédaire. Ère gallo-romaine*, 2<sup>e</sup> éd., p. 52.

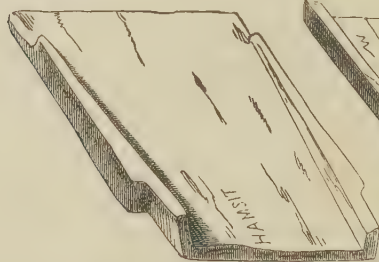
b) Le *moyen appareil* tient, comme le nom l'indique, le milieu entre le

grand et le petit appareil. Il est formé de pierres de dimension moyenne (c'est-à-dire d'un pied et demi de largeur sur un demi pied de hauteur), réunies par une couche épaisse de ciment, ou parfois aussi liées, comme celles du grand appareil, par de simples crampons ou des queues d'aronde.

c) Le *petit appareil* se compose de pierres symétriques, à peu près carrées, de petite dimension (ayant au parement 8 ou 10 centimètres de hauteur sur autant de largeur), posées par assises régulières et séparées le plus souvent par une couche épaisse de ciment. Le centre du mur est ordinairement en béton ou blocaille. On dit d'un mur de ce genre qu'il a un *revêtement en petit appareil*. Il n'est pas rare de rencontrer, dans les constructions romaines en petit appareil, des zones horizontales et continues de grandes briques formant un cordon sur toute la surface du mur. Ces zones, composées de deux ou trois, et parfois de cinq, six ou sept rangs de briques séparés par des couches de ciment, dont l'épaisseur est à peu près égale à celle des briques, sont évidemment destinées à maintenir de niveau les petites pierres du revêtement, et à régulariser le tassement du mur. On trouvait en outre un motif d'ornementation dans cette manière d'alterner les zones de pierres et de briques, surtout lorsque celles-ci étaient disposées en forme d'épi ou d'arête de poisson.

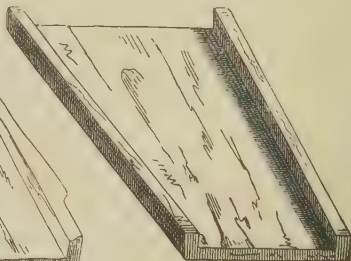
3. **Couvertures des toits.** Les toits des Grecs et des Romains étaient couverts de tuiles, de plaques de marbre ou de bronze. « Les couvertures en ardoises, dit Schayes, paraissent, d'après un passage de Pline l'ancien (*Nat. hist.*, liv. 36, ch. 22), avoir été de son temps, au II<sup>e</sup> siècle, inconnues dans toute autre partie de l'empire romain que la Belgique; elles semblent même avoir été employées assez rarement dans ce dernier pays; car à notre con-

Fig. 42.



Tuile plate rectangulaire, provenant des fouilles d'Anthée (Namur), au musée archéologique de l'Université catholique de Louvain.

Fig. 43.



Tuile plate en forme de trapèze.

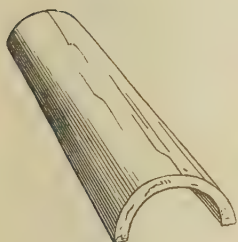


naissance on n'a pas encore trouvé jusqu'ici des ardoises dans les ruines de construction romaine. » *Hist. de l'archit.*, I, p. 55.

Le marbre et le bronze étaient réservés pour la couverture des édifices somptueux.

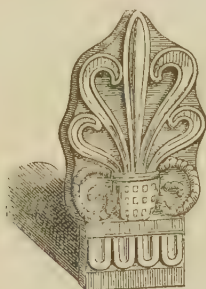
Les Romains se servaient de tuiles en terre cuite, ou quelquefois aussi de tuiles en marbre. Il y en avait de deux espèces : les *tuiles plates*, *tegulae*, et les *tuiles faîtières*, *imbrices*. Les tuiles plates avaient de 40 à 50 centimètres de longueur sur 30 à 35 de largeur, et 4 ou 5 centimètres d'épaisseur. Les unes présentaient la forme d'un rectangle (fig. 42), les autres celle d'un trapèze (fig. 43). Elles étaient posées à plat sur les chevrons et la partie inférieure de celle qui se trouvait plus élevée recouvrait la partie supérieure de celle qui était placée plus bas. Leurs bords étaient relevés sur les longs côtés, afin d'empêcher l'eau de pénétrer dans les joints formés par les lignes

Fig. 44.



Imbrex ou tuile faîtière.

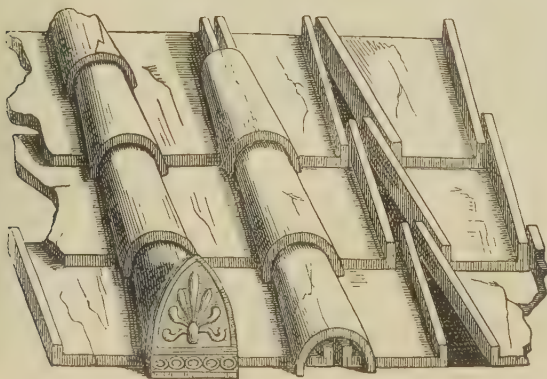
Fig. 45.



Antefixe.

parallèles des tuiles superposées. Ces joints étaient recouverts par des tuiles faîtières courbes, *imbrices*, ayant la forme d'un demi-cône tronqué et creux à l'intérieur (fig. 44). Les *imbrices* ou tuiles faîtières, plus étroites au sommet qu'à la base, se recouvraient aussi les unes les autres, et formaient

Fig. 46.



de cette manière une espèce d'arête continue. Dans les édifices construits avec luxe les arêtes formées par les *imbrices* étaient terminées à leur extrémité inférieure, c'est-à-dire au point où elles rencontraient la corniche, par des ornements en terre cuite, en marbre ou en pierre, dont la destination était de masquer la cavité que présentait cette extrémité. Ces ornements portent le nom d'*antéfixes* (fig. 45).

La figure 46 peut fournir une idée exacte des toitures des anciens.

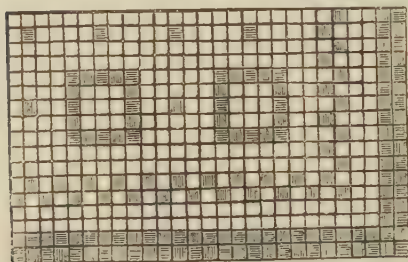
En Italie, en Espagne et dans d'autres contrées méridionales, on se sert encore aujourd'hui de tuiles romaines de même genre; seulement les tuiles plates sont abandonnées et remplacées par des tuiles faîtières renversées, c'est-à-dire dont la face concave est dirigée vers le ciel.

Nous avons rencontré, en fouillant l'ancienne villa de Lubbeek, près de Louvain, des murs construits entièrement avec des fragments de tuiles plates.

4. **Pavements.** Les pavements des grands édifices romains sont très soignés. Presque tous reposent sur deux ou trois couches de mortier ou de béton. La couche inférieure se compose ordinairement de briques ou de blocaille, et la couche supérieure de ciment auquel on mélangeait de la brique pilée.

Les Romains avaient trois espèces de pavement en mosaïque :

Fig. 47.

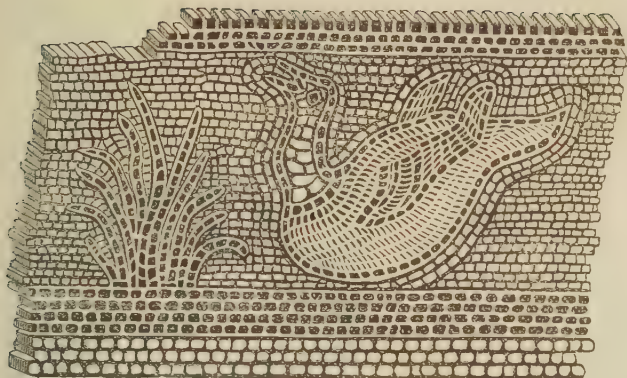


Pavimentum tessellatum,  
aux thermes de Caracalla, à Rome.

1<sup>o</sup> Le *pavimentum* ou *opus tessellatum* (fig. 47), composé de petits morceaux de pierre dure ou de marbre, taillés sous des formes géométriques régulières, et assemblés de manière à dessiner des figures. Ces petites pierres, appelées *cubes*, en latin *tesserae*, présentaient le plus souvent une surface carrée.

2<sup>o</sup> Le *pavimentum* ou *opus vermiculatum* (fig. 48) était aussi formé de petits cubes de pierre ou de marbre, ajustés de manière à dessiner des ornements, des fleurs, et même des scènes historiques ou mythologiques. Dans ce mode de pavement les petites tablettes n'étaient pas placées en rangées parallèles, et n'étaient pas parfaitement carrées, comme dans le *pavimentum*

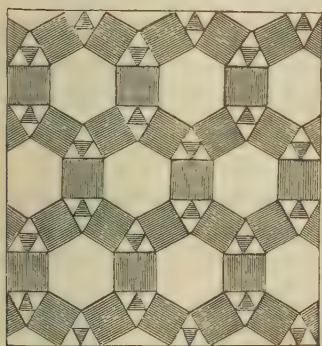
Fig. 48.



Pavimentum vermiculatum.

*tessellatum*; mais elles suivaient les mouvements des contours et des couleurs de l'objet représenté, ce qui, vu de quelque distance, offrait un coup d'œil ressemblant fort à celui que produit l'enlacement d'un grand nombre de vers (*vermes*: roulés les uns autour des autres; d'où le nom d'*opus vermiculatum*. Les cubes de l'*opus vermiculatum* présentaient, à fleur du pavement, des surfaces dont le côté le plus long n'excédait pas deux centimètres. Le beau pavement en mosaïque, découvert à Anthée (Namur) dans les ruines d'un établissement romain, est formé de cubes dont les côtés ont environ un centimètre de hauteur et autant de largeur.

Fig. 49.



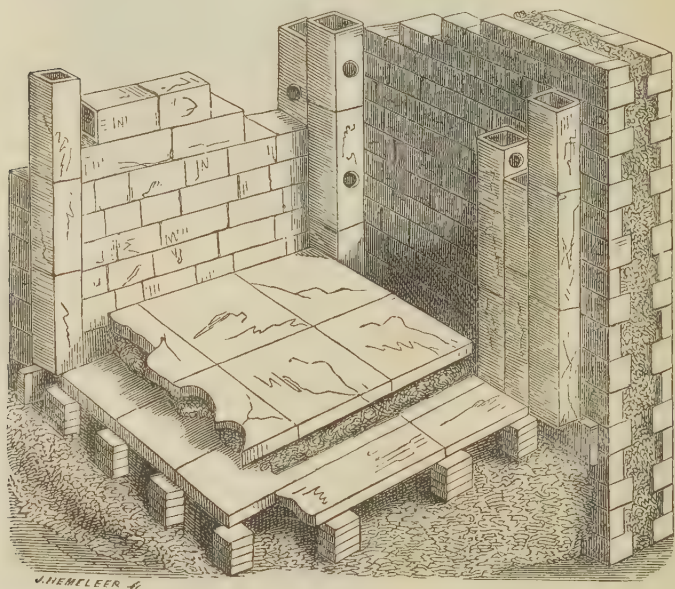
Pavimentum sectile.

3<sup>o</sup> Le *pavimentum sectile* (fig. 49) était composé de petites tablettes de marbre sciées en feuilles minces, de différentes formes et de différentes couleurs. En s'adaptant les unes aux autres, elles traçaient des figures géométriques ou même dessinaient quelquefois des ornements, des feuillages et des figures d'hommes ou d'animaux.

Sous les pavements on établissait souvent un *hypocauste* (du grec *ὑπό*, sous, et *καίνω*, brûler), calorifère formé de conduits souterrains destinés à répandre la chaleur dans l'édifice. La figure 50 donne une idée de la

disposition des hypocaustes chez les Romains. « Pour avoir une idée juste d'un hypocauste, dit De Caumont, il faut se figurer un pavement élevé d'environ deux pieds au-dessus du sol et suspendu sur de petits piliers d'égale hauteur, distants les uns des autres d'un pied, entre lesquels la chaleur pou-

Fig. 50.



Système des hypocaustes romains.

vait circuler et échauffer d'une manière uniforme le pavé qui surmontait cette espèce de cave. Les piliers des hypocaustes étaient ordinairement carrés et composés de briques de sept, huit ou dix pouces de diamètre, placées les unes sur les autres, ayant une couche de mortier entre chacune d'elles. Dans quelques hypocaustes les piliers étaient ronds au lieu d'être carrés... Les piliers des hypocaustes supportaient de grandes briques de 18 à 22 pouces en carré qui formaient la base du pavé des appartements... Le calorique ne demeurait pas concentré dans la cave de l'hypocauste; il pouvait circuler dans des régions plus élevées et se répandre également dans toutes les parties de l'atmosphère des salles au moyen de tuyaux carrés en terre cuite incrustés dans les murs, dont les uns, verticaux, plongeaient dans l'hypocauste, tandis que les autres, placés horizontalement, faisaient le tour des

appartements. » *Abécédaire, Ère gallo-romaine*, 2<sup>e</sup> éd., p. 68. Ces tuyaux, de forme oblongue, communiquaient les uns avec les autres, non seulement par leurs ouvertures inférieures et supérieures, mais aussi par des trous pratiqués dans leurs côtés. Le feu de l'hypocauste était allumé dans un fourneau qui se trouvait dans une des dépendances de l'édifice chauffé.

On conserve, au musée archéologique de Namur, un grand nombre de tuyaux en terre cuite, à section carrée, et de briques de pilier de forme circulaire, provenant d'hypocaustes découverts dans des établissements belgo-romains de la province de Namur.

ST. ALBERT'S COLLEGE LIBRARY



## CHAPITRE II.

### PÉRIODE DES CATACOMBES.

---

Cette période comprend tout le temps qui s'est écoulé depuis l'origine du christianisme jusqu'au moment où l'empereur Constantin, en embrassant la foi chrétienne, accorda à l'Église la paix et la liberté. On peut à bon droit donner à cette période le nom de *période des catacombes* ; en effet, les principaux et, pour ainsi dire, les seuls monuments chrétiens qu'elle offre à notre étude sont les cimetières souterrains de la ville éternelle. Cependant, comme les chrétiens ont continué à creuser de nouvelles catacombes après le règne de Constantin, et que même, pendant les quatre ou cinq siècles suivants, ils ont transformé les catacombes en lieux de pèlerinage très fréquentés, nous parlerons aussi, dans ce chapitre, des restaurations et des embellissements faits à ces sanctuaires jusque vers la fin du VIII<sup>e</sup> siècle.

Dans le *premier article* de ce chapitre nous expliquerons ce que sont les catacombes, nous ferons connaître successivement leur origine, leur histoire et leur iconographie, et nous décrirons les principaux objets qu'on y a découverts. Dans le *second article* nous dirons quelques mots des monuments chrétiens qui, pendant les trois premiers siècles de notre ère, ont existé en dehors des catacombes.

#### ARTICLE I.

##### CATACOMBES DE ROME.

##### § 1. — DÉFINITION ET DESCRIPTION DES CATACOMBES.

Les catacombes de Rome sont des souterrains creusés par les chrétiens des premiers siècles pour y ensevelir leurs morts, pour y exercer les cérémonies du culte et pour y trouver une retraite dans les temps de persécution.

On n'est pas d'accord sur l'étymologie du mot *catacombe*. Les uns le font dériver des mots *κατά*, *sous*, et *ρύμιος*, *excavation* ; d'autres de *τύμβος*,



tombeau, ou de *νότος*, *vide d'une barque*. Nous pensons qu'il a pour racine la préposition grecque *κατά*, *sous*, et le verbe latin *cumbo*, qui, dans ses composés *accumbo*, *decumbo*, signifie *être couché*.

La dénomination de *catacombes*, pour désigner l'ensemble des cimetières pratiqués sous le sol de la campagne romaine, n'était pas en usage pendant les premiers siècles. On appelait alors *ad catacumbas* la partie du cimetière souterrain de Saint-Calliste, près de l'église de Saint-Sébastien, à Rome, où, selon une pieuse tradition, les Romains avaient déposé momentanément les corps des apôtres saints Pierre et Paul, dans le but de les soustraire aux recherches des chrétiens d'Orient qui étaient venus à Rome pour les enlever. C'est seulement au moyen âge que le nom de *catacombes* fut donné à tous les cimetières souterrains de Rome indistinctement, et même à ceux qui ont été trouvés dans d'autres contrées.

Les catacombes, d'après la définition que nous en avons donnée, avaient trois destinations :

1<sup>o</sup> La *première* et la principale était de servir de cimetières aux chrétiens. C'est pour cette raison qu'elles forment avant tout un vaste réseau de galeries destinées, non pas à servir de passage ou de communication d'un lieu à un autre, mais à recevoir, dans leurs parois, des tombeaux disposés les uns au-dessus des autres, par rangs plus ou moins multipliés, depuis trois jusqu'à douze, selon le plus ou moins d'élévation de la galerie, et le plus ou moins de solidité de la roche. Les corps étaient placés dans des niches oblongues, appelées *loculi* et fermées par des tablettes de marbre (fig. 51), ou par des briques, ordinairement au nombre de trois (fig. 52), cimentées exactement avec de la chaux, afin que l'odeur des corps en putréfaction ne pût s'en échapper. Les figures suivantes donneront une idée exacte de la manière dont les tombeaux étaient scellés.

Fig. 51.



Loculus fermé par une plaque de marbre avec symboles et inscription, au cimetière de Saint-Calliste.

Fig. 52.



Loculus fermé par trois briques et une plaque de marbre avec inscription, au cimetière de Saint-Calliste.

La plupart des *loculi* ne renfermaient qu'un seul corps. Il y en avait cependant aussi qui en contenaient deux, trois et quatre, nommés pour cette raison *bisomus*, *trisomus* et *quadrisomus* (des mots latins *bis*, *ter*, *quater*, et du mot grec *σῶμα*, *corps*). *Quàdrisomus* est le terme collectif le plus étendu que fournissent les inscriptions appliquées aux tombeaux, pour caractériser un tombeau à plusieurs cadavres. On a cependant découvert, dans un même *loculus*, huit et même quinze corps, en certains lieux où la nature de la roche offrait assez de consistance pour permettre, sans danger d'éboulement, l'excavation d'une gaine si profonde. Le mot *polyandre* (du grec *πολύς*, *beaucoup*, et *ἄνθρωπος*, au génitif *ἁνδρῶν*, *homme* a été adopté pour désigner une sépulture collective dépassant le nombre de quatre.

Ce qui nous frappe le plus, lorsque nous examinons attentivement le plan des catacombes, c'est la régularité que présentent les galeries. Quelques-unes courent en ligne droite sur une longueur assez considérable et sont coupées, à des distances irrégulières, par d'autres allées qui le sont à leur tour par de nouveaux embranchements. Elles sont si étroites que d'ordinaire deux personnes ne pourraient y marcher de front. C'est un véritable labyrinthe, où il serait téméraire et dangereux de se risquer sans guide. Voyez ci-dessous (fig. 60, p. 49) le plan d'une partie du cimetière de Saint-Calliste.

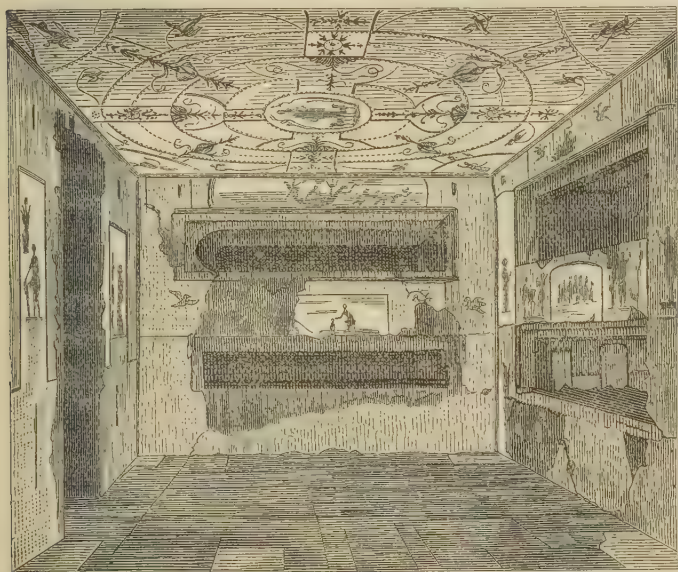
A ces galeries viennent aboutir, en plusieurs endroits, des chambres sépulcrales que l'on appelle *cubicula*. Ce sont des espèces de caveaux funéraires, au fond desquels se trouve assez souvent, sous une arcade cintrée nommée *arcosolium* <sup>(1)</sup>, un tombeau renfermant les restes mortels de quelque illustre martyr. Ces tombes arquées étaient construites aux frais de toute la communauté chrétienne, et servaient d'autel lorsqu'au jour anniversaire du martyre les chrétiens venaient près de cette tombe tenir leurs assemblées

(1) Voyez, p. 40, des *arcosolia* sur la coupe de la basilique du cimetière d'Ostrien.

appelées *stations*<sup>(1)</sup>. On rencontre aussi un assez grand nombre d'*arcosolia* dans les galeries elles-mêmes comme tombeaux de simples fidèles et élevés aux frais des personnes survivantes de la famille. L'*arcosolium* fait défaut dans les parties les plus anciennes de quelques cimetières souterrains, ou, s'il y paraît, il y a été introduit à une époque beaucoup plus récente. C'est ainsi, par exemple, qu'on remarque l'absence complète de l'*arcosolium* dans les galeries et les *cubicula* qui constituent le premier noyau du cimetière de Saint-Calliste (fig. 53). Quelques tombeaux, au lieu d'être surmontés par un *arcosolium*, le sont par une niche quadrangulaire (2).

La forme des *cubicula* est très variée; il en est de circulaires, de semi-circulaires, d'octogones, d'hexagones, de pentagones; cependant la plupart

Fig. 53.



Cubiculum ou chambre sépulcrale du III<sup>e</sup> siècle, au cimetière de Saint-Calliste.

(1) On appelle *station* la célébration des saints mystères qui avait lieu autrefois sur les tombeaux des martyrs dans les catacombes. Ce nom doit probablement son origine à l'usage qu'avaient les fidèles de se rendre processionnellement dans ces lieux vénérés et de s'y *arrêter, stare*, pour offrir le sacrifice de la messe. Quelques auteurs pensent que ces assemblées ont reçu le nom de *stations*, parce qu'elles se tenaient chaque année à un jour fixe, *stato die*.

(2) Voyez DE ROSSI, *Roma sotterranea*, II, tavole LI-LII.

sont carrés. La fig. 53 donne la vue perspective d'un *cubiculum* carré, sans *arcosolium* et décoré de peintures.

Certaines chambres sépulcrales contiennent jusqu'à soixante-dix niches, rangées en dix étages. Les premiers chrétiens tenaient beaucoup à ce que leur sépulture fût placée le plus près possible de celle des saints. C'est ce qu'ils appelaient être enseveli *ad martyres*, *ad*, *ante*, *supra* ou *retro sanctos*. La pieuse dévotion de reposer dans le voisinage du tombeau d'un martyr était telle que, quand la chambre sépulcrale n'était pas assez spacieuse pour recevoir tous les membres d'une seule famille, on creusait des niches dans les galeries, et l'on y plaçait une inscription pour dire que ces tombes appartenaient à la sépulture collective du *cubiculum* contigu. D'autres fois, quand toutes les parois étaient garnies de tombeaux, on ne se faisait aucun scrupule d'entamer, pour se creuser de nouvelles niches, les décorations dont les chambres étaient ornées. C'est là une des causes qui nous ont fait perdre un grand nombre de fresques des plus remarquables appartenant pour le moins au II<sup>e</sup> et au III<sup>e</sup> siècle.

Saint Damase, qui gouverna l'Église de 366 à 384, fait allusion à cet usage dans les deux derniers vers de la célèbre inscription qu'il composa pour la chambre sépulcrale du cimetière de Saint-Calliste renfermant les restes mortels d'un grand nombre de ses prédécesseurs. Voici comment il s'exprime :

HIC CONGESTA IACET QVAERIS SI TURBA PIORVM  
CORPORA SANCTORVM RETINENT VENERANDA SEPVLCRA  
SVBLIMES ANIMAS RAPVIT SIBI REGIA CAELI  
HIC COMITES XYSTI PORTANT QVI EX HOSTE TROPAEA  
HIC NVMERVS PROCERVVM SERVAT QVI ALTARIA XPI (CHRISTI)  
HIC POSITVS LONGA VIXIT QVI IN PACE SACERDOS  
HIC CONFESSORES SANCTI QVOS GRAECIA MISIT  
HIC IVVENES PVERIQVE SENES CASTIQVE NEPOTES  
QVIS MAGE VIRGINEVM PLACVIT RETINERE PVDOREM  
HIC FATEOR DAMASVS VOLVI MEA CONDERE MEMBRA  
SED CINERES TIMVI SANCTOS VEXARE PIORVM.

Quelquefois aussi on fit des enterrements sous le pavement des *cubicula*.

2<sup>o</sup> La *seconde* destination que les chrétiens donnaient aux catacombes était de servir de lieu de réunion pour y célébrer les cérémonies du culte toutes les fois que, par les édits des empereurs, ils étaient empêchés de le faire au dehors.

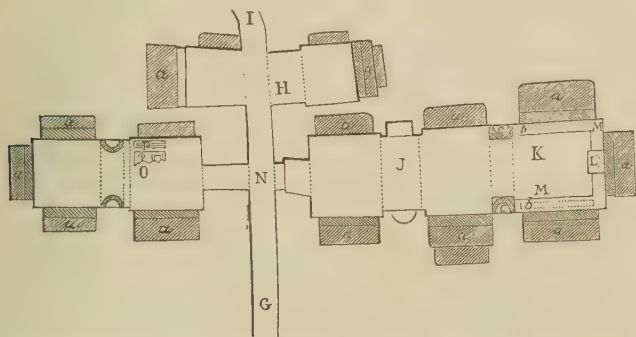
Les catacombes ne furent creusées primitivement que pour servir à l'inhumation des chrétiens. Les persécutions cruelles et sanglantes que l'Église eut à souffrir pendant les trois premiers siècles furent cause qu'elles devinrent

bientôt aussi les lieux où les fidèles se réunissaient pour la célébration des saints mystères. C'est pour tenir leurs assemblées religieuses que les premiers chrétiens ont construit, dans leurs cimetières souterrains, des oratoires, composés le plus souvent de deux ou trois *cubicula* contigus, et que l'on désigne sous le nom d'*églises* ou de *basiliques* des catacombes.

« Ces églises, dit Martigny, sont d'une grande simplicité; quelquefois elles sont revêtues de stuc, décorées de peintures, de colonnes, de pilastres et d'autres ornements sculptés dans la roche elle-même. Dans les parois latérales sont disposés parallèlement des tombeaux sur quatre ou cinq rangs, et même plus, suivant l'élévation de la crypte. L'*arcosolium*, qui servait ordinairement d'autel, se présente au fond de l'abside, à moins que cette place ne soit occupée par la chaire du pontife : auquel cas, ou l'*arcosolium* manque ou il se trouve trop élevé pour que les saints mystères aient pu y être célébrés... Ces chapelles souterraines ont une élévation bien supérieure à celle des corridors ou voies sépulcrales, et à celle des simples chambres funéraires appelées *cubicula*;... elles sont disposées de façon à se prêter au déploiement des cérémonies, tel qu'il pouvait être en de pareils temps, et aussi à admettre des réunions plus considérables, lesquelles néanmoins ne pouvaient guère dépasser le nombre de soixante-dix ou quatre-vingts fidèles. » *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, art. *Basiliques*.

On trouve de ces oratoires dans la plupart des cimetières souterrains. De Rossi en signale plusieurs dans la catacombe de Saint-Calliste (*Roma sotterranea*, II, p. 297). Pour donner une idée claire et précise de ces basiliques souterraines, nous reproduisons ici (fig. 54 et 55) le plan et la coupe d'une de ces chapelles, découverte en 1842 au cimetière d'Ostrien. Selon toutes les probabilités cette basilique est antérieure au III<sup>e</sup> siècle.

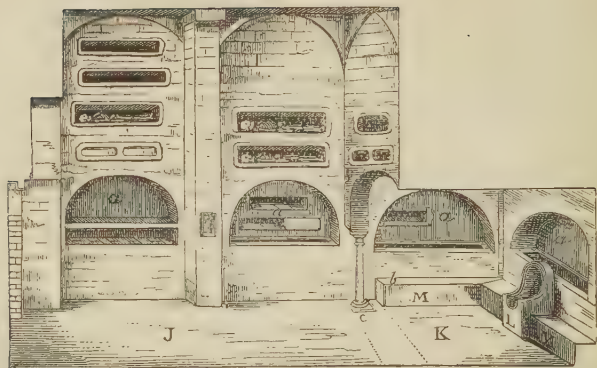
Fig. 54.



Plan d'une basilique souterraine, au cimetière d'Ostrien (dit autrefois de Sainte-Agnès).



Fig. 55.



Coupe d'une partie de la même basilique.

On arrive à la chapelle par deux galeries I et G. Ces deux entrées rappellent la discipline de l'Église touchant la séparation des sexes. L'ensemble de l'oratoire se divise en quatre parties principales : le presbytère K, la salle J destinée aux hommes, la salle O destinée aux femmes, et enfin la salle H.

Le presbytère K était exclusivement réservé aux membres du clergé. Au centre s'élève, taillé dans le tuf de la paroi, le siège L, qui servait au pontife. De chaque côté du presbytère, des bancs M, également taillés dans le tuf (dans l'intérieur desquels on a pratiqué des niches *b* pour la sépulture d'enfants) sont adossés aux parois et destinés aux assistants du pontife. L'autel se plaçait au milieu. Le presbytère contient trois tombeaux arqués *a* ; il est séparé de la salle J par deux colonnes *c* sculptées dans le tuf et revêtues de stuc.

La salle J est divisée en deux parties égales par deux piliers supportant un arc-doubleau ; chacune de ces parties renferme deux tombeaux arqués *a*.

La salle O, qui contient quatre tombeaux arqués *a*, est de même partagée en deux parties presque égales par deux colonnes adossées aux parois et surmontées d'un arc. On y voit, en P, des vestiges d'un pavement en marbre.

La salle H a deux tombeaux arqués *a*. Elle est coupée par la galerie IG. C'était un vestibule destiné sans doute aux catéchumènes et aux pénitents.

Au-dessus de la galerie, au point d'intersection N de la galerie GI et des entrées des salles J et O, s'ouvre un lumineux, *luminare cryptae*. On appelle de ce nom l'ouverture, d'environ un mètre carré de diamètre, pratiquée dans la voûte, s'élevant verticalement et donnant sur la campagne, ou plutôt dans les jardins et les vignes possédés par des chrétiens. Cette



ouverture servait à faire pénétrer l'air et le jour jusque dans les galeries. Au point où elle aboutissait au sol, elle était entourée d'un petit mur qui empêchait l'eau de pluie d'y entraîner des alluvions. On ne peut mieux comparer ces luminaires qu'à nos cheminées. Lorsqu'ils traversent des couches de tuf granulaire ou lithoïde, ils n'ont pas de revêtement, s'ils rencontrent des couches sablonneuses, leurs parois sont retenues par un ouvrage de maçonnerie. Voyez ci-dessous, p. 46, à la lettre *b*, la figure 56 représentant la coupe d'une catacombe.

Les chambres sépulcrales éclairées par un luminaire s'appelaient *cubicula clara*. Dans les endroits qui ne recevaient pas de jour, on se servait de petites lampes destinées à guider la marche des fidèles.

3<sup>e</sup> *Troisième* destination des catacombes. Elles offraient aussi parfois une retraite au souverain pontife, au clergé et aux fidèles au temps de la persécution.

Saint Alexandre y trouva un asile au commencement du II<sup>e</sup> siècle. Vers l'an 220, saint Calliste séjourna quelque temps dans le cimetière qu'il avait fait restaurer, et qui aujourd'hui porte encore son nom. Saint Étienne et saint Sixte II subirent le martyre dans les catacombes : le premier en 257, le second l'année suivante. Saint Caius s'y tint caché pendant environ 8 ans.

Qu'on nous permette, en terminant ce paragraphe, de mettre sous les yeux du lecteur la description que saint Jérôme, dans son *Commentaire sur Ézéchiel*, nous a laissée des catacombes ; elle est encore en tout point exacte de nos jours : « Lorsque, jeune encore, je me trouvais à Rome pour m'y instruire aux belles-lettres, j'avais coutume, le dimanche, de parcourir, avec des condisciples de mon âge, les tombeaux des apôtres et des martyrs ; et souvent je descendais dans les cryptes. Ces excavations sont creusées dans le sol à une profondeur considérable. A droite et à gauche, dans les murs, se trouvent les sépultures. L'obscurité est si épaisse qu'on croirait presque à la réalisation des paroles du prophète : « Les vivants descendent dans l'enfer » (1) (Ps. LIV, 16). Quelques rares rayons de lumière tombent de l'orifice supérieur et adoucissent un peu l'horreur de ces ténèbres ; on s'imaginerait que c'est bien plutôt une simple ouverture qu'une fenêtre, qui livre passage au jour. On n'y peut d'ailleurs avancer qu'à petits pas. Une nuit profonde règne de toutes parts et fait songer au vers de Virgile :

« Horror ubique animos, simul ipsa silentia terrent (*Aen.*, II, 755). »

(1) Dans le langage des Livres saints le mot *enfer* (*infernus* ou *inferi*) signifie le plus souvent *tombeau*. C'est en ce sens qu'il est employé dans l'endroit cité par saint Jérôme.

§ 2. — ORIGINE DES CATACOMBES.

La sépulture des chrétiens a été de tout temps un acte religieux, accompagné des prières de l'Église. Mais c'est surtout chez les premiers chrétiens que l'ensevelissement des corps des martyrs et des fidèles était considéré comme un des plus stricts devoirs que les vivants avaient à remplir envers leurs frères trépassés.

Vers le milieu du III<sup>e</sup> siècle, du temps de saint Cyprien, les prêtres de Rome, s'adressant au clergé de Carthage, insistent sur cette obligation : *Ceux qui sont chargés, écrivent-ils, d'ensevelir les martyrs et les fidèles manquent gravement si par leur faute les corps des chrétiens viennent à être privés de sépulture.* Saint Ambroise enseigne qu'il est permis de briser, fondre et vendre les vases sacrés dans le but de subvenir à l'ensevelissement des restes mortels des fidèles. Pour procurer même aux plus pauvres une sépulture convenable, on avait formé des associations dont les membres payaient chaque semaine leur obole ; la somme recueillie était affectée à la célébration des funérailles de ceux qui manquaient de ressources.

Ce respect pour les morts était basé sur la foi vive du dogme de la résurrection de la chair ; il avait pour motif, non pas une importance exagérée que les fidèles attachaient aux restes mortels de leurs frères, mais la pensée que ces corps appartiennent à Dieu, et qu'un jour ils doivent être rendus à la vie, transformés, glorieux et immortels.

Les premiers chrétiens abhorraient la coutume des païens qui brûlaient les cadavres et les profanaient par des cérémonies superstitieuses. Dès qu'un chrétien avait rendu le dernier soupir, ses proches parents lui fermaient les yeux et la bouche. On lavait ensuite le corps et, pour le préserver de la corruption, on l'oignait avec de la myrrhe et d'autres aromates. L'onction faite, on enveloppait le cadavre d'un linceul qui s'attachait avec des bandelettes, soit pour que les aromates adhérassent plus parfaitement aux chairs, soit pour empêcher le contact du corps avec l'air extérieur. Très souvent on étendait une couche de chaux sur toute la surface du corps. Cet enduit faisait, autour du cadavre, une sorte de cercueil artificiel qui empêchait l'odeur résultant de la putréfaction de s'échapper au dehors.

L'esprit de charité et d'union qui régnait parmi les premiers fidèles, et en vertu duquel ils se considéraient tous comme frères en Jésus-Christ, les porta dès le principe à se créer des cimetières communs, entièrement distincts des cimetières païens.

C'est dans les honneurs rendus aux restes mortels des défunts, dans les sentiments de fraternité qui animaient les premiers chrétiens et dans le désir de soustraire les tombeaux aux regards et aux profanations des gentils, que nous trouvons la raison de l'existence des cimetières souterrains ou catacombes.

Beaucoup de pays convertis au christianisme offraient, dès les premiers siècles de notre ère, des nécropoles souterraines, portant le nom de *cryptae*, et quelquefois aussi celui d'*arenaria* ou *arenariae*. On en voit encore aujourd'hui à Rome, à Naples, à Chiusi, à Milan, à Fünfkirchen en Hongrie, à Malte et à Alexandrie d'Egypte (1). Il en existait autrefois en Sicile, à Messine et à Syracuse; en Espagne, à Saragosse et à Séville; dans les Gaules, à Lyon, à Saint-Maurice (Suisse), à Cologne et à Trèves.

Nous ne nous occuperons que des catacombes de Rome, parce qu'elles sont les principales, les mieux explorées et les plus illustres par les souvenirs historiques qui s'y rattachent. En effet, on peut les appeler, sans exagération aucune, le berceau du christianisme.

La première question touchant l'origine des catacombes romaines qui se présente à notre examen est celle-ci : *Ces catacombes sont-elles l'œuvre exclusive des chrétiens?* Ont-elles été creusées par eux principalement pour y ensevelir les corps des fidèles; ou bien, comme certains auteurs l'affirmaient autrefois, ne doit-on y voir que d'anciennes carrières, *latomiae*, ou des sablonnières abandonnées, *arenariae*, pratiquées par les païens dans le but d'en extraire le sable et d'autres matériaux utiles pour les constructions; sablonnières dont les chrétiens se seraient emparés pour en faire leurs cimetières, et y tenir leurs assemblées religieuses pendant les persécutions?

A cette question capitale nous répondons qu'à l'exception de quelques petites parties d'anciennes sablonnières appropriées par les premiers fidèles pour en faire des lieux de sépulture, toutes les autres excavations souterraines de la campagne de Rome ont été creusées par les chrétiens seuls, et cela dans le but prémédité d'y ensevelir leurs morts et d'y pratiquer leur culte dans certaines parties plus spacieuses, disposées à cet effet.

Nous n'ignorons pas que, pendant plus de deux siècles, l'opinion qui ne voit dans les catacombes que des carrières et des sablonnières utilisées par les fidèles a été admise par un grand nombre de savants. Mais cette opinion

(1) Voyez la description d'une catacombe découverte à Alexandrie, dans le *Bullettino di archeologia cristiana*, publié par le chevalier DE ROSSI, 1865, pp. 57-64.

est complètement abandonnée de nos jours, depuis que le P. Marchi et les deux frères de Rossi ont soumis à un examen scientifique et approfondi la question de l'origine des catacombes. Nous exposerons rapidement les raisons décisives que ces savants allèguent pour prouver que les chrétiens seuls ont pratiqué la plupart des excavations souterraines et cela avec l'intention préméditée d'en faire des lieux de sépulture et de prière. Leur assertion s'établit par deux arguments principaux : l'un est tiré de la constitution géologique du terrain, et l'autre de la structure ou des formes architectoniques des souterrains eux-mêmes.

1<sup>o</sup> Avant de développer le premier argument, il sera utile de faire bien connaître la constitution du sol de la campagne romaine, c'est-à-dire les différentes roches, les terrains divers qu'on y trouve.

Le sol de la ville de Rome et des environs est couvert, à une assez grande profondeur, de roches volcaniques ; çà et là on rencontre aussi des couches de sable marin et fluvatile. On ne connaît guère que deux ou trois cimetières traversant des gisements de cette dernière nature ; la plupart sont creusés dans le sol volcanique. Les roches qui composent ce sol portent le nom de *tuf*. On distingue trois espèces principales de tuf : le *tuf lithoïde*, le *tuf granulaire* et le *tuf friable* ; ce dernier n'est autre chose que du sable volcanique. Le tuf lithoïde, appelé aussi *pépérin*, est une véritable pierre, roussâtre et légère, très propre à être employée dans les constructions monumentales. Les anciens le nommaient *lapis ruber* ou *saxum quadratum*. Le tuf granulaire est moins cohérent ; c'est un mélange de petites pierres et de matières sablonneuses ; il tient le milieu entre le tuf lithoïde et le tuf friable. On appelle *pouzzolane* la matière sablonneuse que renferme le tuf granulaire et friable.

Les païens n'exploitaient que le tuf lithoïde et le tuf friable : celui-ci pour l'employer dans la préparation du ciment, celui-là pour en tirer des moëllons. Ils négligeaient entièrement le tuf granulaire, parce que d'un côté il n'avait pas assez de consistance pour être employé comme pierre dans les grandes constructions, et que, de l'autre, il était trop adhérent pour être facilement réduit en poudre et utilisé dans la préparation du ciment.

Il résulte de ces considérations que, dans l'intérêt de leur industrie, les païens, propriétaires des sablonnières et des carrières, devaient rechercher les gisements de tuf lithoïde friable, ou et de préférence y faire leurs extractions.

Si les catacombes, comme on l'a prétendu autrefois, étaient d'anciennes carrières ou d'anciennes sablonnières, elles auraient dû suivre nécessairement les veines de tuf lithoïde ou friable ; et ceux qui les auraient exploitées se

seraient efforcés d'en extraire la plus grande quantité possible de matériaux utiles. Or, que voyons-nous dans les catacombes ? Les chrétiens laissent constamment en place les couches les plus recherchées par les païens : les roches de tuf friable, à cause du défaut d'adhérence qui les rendait impropres à l'usage auquel ils destinaient leurs excavations ; et celles de tuf lithoïde, parce que, à raison de leur dureté, elles eussent exigé un travail trop long et trop pénible. Ils montrent une préférence marquée pour les roches composées de tuf granulaire ; car, outre la facilité que celles-ci offrent pour y pratiquer des galeries, l'action de l'air leur donne en peu de temps une solidité approchant de celle de la pierre, de sorte qu'on peut creuser dans leurs parois des niches sépulcrales, sans devoir craindre les éboulements.

2<sup>o</sup> L'examen des formes architectoniques des catacombes nous fournit aussi une preuve concluante pour établir qu'elles ont été creusées par les chrétiens, principalement pour en faire des lieux de sépulture. Ce sont partout des galeries étroites, profondes et s'entrecoupant à angle droit. Les moins larges, qui ne sont pas rares, ont de 55 à 70 centimètres ; leur largeur ordinaire est de 75 à 90 centimètres ; il en est peu qui aient un mètre, et celles qui atteignent 1 mètre 20 centimètres ou un mètre et demi sont extrêmement rares. Bien souvent elles sont situées à différents niveaux, et passent les unes au-dessous des autres. Leur structure démontre clairement que le but que poursuivait le fossoyeur était de trouver le plus d'espace possible pour ouvrir des niches funéraires. Leurs parois sont verticales, tandis que celles des sablonnières décrivent une demi-ellipse conjointement avec la voûte. Cette dernière forme ne se prêtait en aucune manière pour recevoir des niches, car, dans les sablonnières, les galeries avaient une très grande largeur (deux ou trois mètres), suivaient les couches les plus utiles et les plus productives, et, par là, décrivait le plus souvent des courbes. Le principe qui guidait les propriétaires païens était le suivant : Extraire le plus de matériaux au moins de frais possible.

On pourra juger de la disposition relative des différents étages dans les catacombes par la coupe d'une partie du cimetière de Saint-Calliste, que nous donnons à la page suivante (fig. 56) d'après les planches publiées par le commendeur de Rossi.

Les fossoyeurs chrétiens (1) rencontraient-ils par hasard des veines de tuf

(1) On appelait fossoyeurs, *fossores*, ceux qui étaient chargés du soin des sépultures dans les catacombes. Il paraît prouvé maintenant que, dans la primitive Église, les fossoyeurs étaient rangés parmi les clercs, et formaient un ordre à part, comme les acolythes et les exorcistes. Ils avaient même le pas sur les portiers qui constituent encore aujourd'hui l'ordre le moins élevé des ordres mineurs. Voyez DE ROSSI, *Roma sott.*, III, pp. 533-542.



Fig. 56.



Coupe d'une partie du cimetière de Saint-Calliste.

- 1 Plan ou étage supérieur.
- 2 Deuxième plan.
- 3 Troisième plan.
- 4 Quatrième plan.
- 5 Cinquième plan.

AB  
CD  
EF  
GH  
JK } Coupes des galeries aux différents étages.

Loculi ou tombeaux.

a Arcosolia ou tombes arquées.

b Luminaire aboutissant au 2<sup>e</sup> étage.

c Entrées de galeries et de chambres sépulcrales.

d Escalier conduisant au premier plan.

e — — — — — au 2<sup>e</sup> plan.

f — — — — — du 2<sup>e</sup> au 3<sup>e</sup> plan.

g — — — — — du 3<sup>e</sup> au 4<sup>e</sup> plan.

h — — — — — du 4<sup>e</sup> au 5<sup>e</sup> plan.

V Voie Appienne.

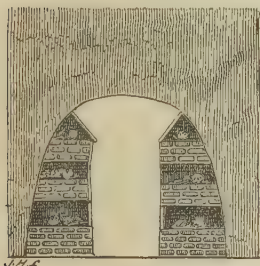
T Ruines d'un tombeau païen sur la voie Appienne.

lithoïde ou friable, ils rétrécissaient aussitôt les galeries; celles-ci ne reprennent leurs dimensions habituelles, qu'après avoir traversé ces gisements de pierre ou de sable. Ils n'émoussaient jamais les angles résultant de l'intersection des galeries, comme cela se pratiquait dans les sablonnières pour faciliter l'exploitation; et afin de ne pas nuire à la solidité des voûtes, ils se contentaient de creuser, en cet endroit, de petites niches destinées à recevoir des tombes d'enfants.

Lorsque, dans des cas exceptionnels, les chrétiens ont utilisé d'anciennes

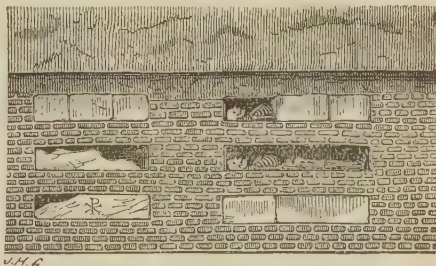
sablonnières, ils y ont établi, au moyen de constructions en briques, des parois verticales pour y placer des tombeaux. On pourra se convaincre de la vérité de cette assertion par deux gravures (figg. 57 et 58) qui représentent en coupe une allée de sablonnière transformée en galerie sépulcrale par les chrétiens, dans la catacombe de Saint-Hermès.

Fig. 57.



Coupe transversale d'une galerie à la catacombe de Saint-Hermès.

Fig. 58.



Coupe, selon l'axe, de la même galerie.

Les formes architectoniques des cimetières chrétiens et celles des sablonnières sont tellement caractéristiques qu'il est impossible de les confondre. Pour bien saisir cette différence, il suffira de jeter les yeux sur les deux plans des pages 48 et 49. Le premier (fig. 59) est celui d'une ancienne sablonnière transformée en cimetière; le second (fig. 60) celui d'une partie de catacombe creusée par les chrétiens. Sur le plan de la sablonnière l'œil le moins exercé distingue parfaitement entre les anciennes allées creusées dans un but mercantile et les nouvelles excavations pratiquées par les fidèles pour y trouver des lieux de sépulture. Le contraste est plus frappant encore lorsqu'on compare entre elles les ichnographies des deux souterrains.

Avant d'aller plus loin, il nous reste à répondre aux difficultés qu'on nous oppose.

1<sup>o</sup> On nous demande *en vertu de quel droit ou de quelle tolérance les chrétiens des trois premiers siècles ont pu posséder des sépultures communes*. Les chrétiens étaient persécutés par les païens; ils constituaient une communauté défendue et proscrite par les lois de l'empire. Comment s'est-il fait qu'ils aient pu se créer des lieux d'inhumation qui leur appartenissent en propre?

Observons avant tout que les lois de l'empire romain considéraient les sépultures comme des choses sacrées et inviolables, et en assuraient la pos-

Fig. 59.



Plan d'une sablonnière convertie en cimetière chrétien, à la catacombe de Sainte-Priscille.

- A Galeries de la sablonnière.
- B Galeries creusées par les chrétiens dans le tuf granulaire.
- C Constructions en briques faites par les chrétiens.
- D Puits pour l'extraction de la pouzzolane, transformé en luminaire.

session perpétuelle aux familles ou aux communautés. Les tombeaux et les monuments funéraires avec toutes leurs dépendances étaient inaliénables et retirés du commerce.

Dans la difficulté qu'on nous fait, il n'est question que de l'existence de

Fig 60.



Plan d'une partie du deuxième étage de la catacombe de Saint-Calliste.

A Tombeaux des Papes.

B Tombeau de Sainte-Cécile.

E Entrée principale.

g Galeries.

c Chambres sépulcrales et oratoires.

e Escaliers.

cimetières à l'usage exclusif de la communauté chrétienne; car, en vertu des lois romaines, tout particulier, soit chrétien soit païen, avait la faculté de se faire ériger, dans sa propriété, un tombeau ou un monument, et d'y faire creuser un hypogée.

Après cette observation, il sera facile de comprendre comment les cimetières chrétiens ont existé légalement avant la conversion de Constantin. Il y avait, à cette époque, deux classes de cimetières communs. Les uns étaient de simples tombeaux de famille ou des tombeaux possédés par des particuliers, dans lesquels le propriétaire légal admettait les restes mortels des chrétiens. Ce



mode d'existence fut le plus en usage pendant le premier siècle et au commencement du deuxième. Aussi les plus anciens cimetières portent-ils presque tous le nom des personnes pieuses qui en ont cédé l'usage à la communauté chrétienne. L'autre classe comprenait les cimetières appartenant à des associations formées par les chrétiens ; en effet, il existait une loi romaine autorisant les associations dans le but de se procurer en commun une sépulture convenable, au moyen d'une contribution mensuelle de chacun des membres. Les premiers chrétiens usèrent largement de la faculté que cette loi leur accordait pour établir des cimetières possédés en commun par l'Église, ou par les différentes paroisses de la ville de Rome (1).

2° *Comment*, nous dit-on encore, *les chrétiens proscrits et persécutés pouvaient-ils creuser les catacombes sous les fonds de propriétaires païens?*

Le réseau des catacombes qui enveloppe en tout sens la ville éternelle ne permet pas de révoquer en doute qu'une très grande partie de la nécropole chrétienne souterraine de la campagne romaine se trouve sous des terrains qui, jusqu'à la conversion de Constantin, appartenaient à des propriétaires païens.

Pour résoudre la difficulté qui paraît résulter de ce fait, il suffira de faire connaître en quoi consistaient les monuments funéraires des Romains et d'ajouter quelques mots sur l'époque à laquelle furent creusées les différentes parties des catacombes romaines.

Les monuments funéraires importants étaient situés le long des voies publiques et se composaient, non seulement du lieu de sépulture proprement dit, mais aussi de l'habitation d'un gardien, de bâtiments de service, d'une cour, d'un jardin et même quelquefois d'un espace de terrain vague. Selon la formule juridique consacrée, toutes ces dépendances *cedebant monumento*, c'est-à-dire faisaient partie intégrante du monument. La cour, le jardin et le terrain vague s'appelaient *area adjecta*. L'ensemble du monument portait tantôt le nom d'*aedes* à cause des édifices, tantôt celui de *praedium* à cause du jardin et des champs adjacents (2).

(1) Voyez, au sujet de l'existence légale des cimetières chrétiens dans l'empire romain, 1<sup>o</sup> DE ROSSI, *Bullettino di archeologia cristiana*, 1865, p. 89; et 2<sup>o</sup> DE ROSSI, *Roma sotterranea*, I, p. 101, et III, pp. 507-514.

(2) Dans les leçons du bréviaire romain qui relatent le martyre des chrétiens de Rome aux premiers siècles, on rencontre souvent les expressions : *Quorum corpora pia matrona sepelivit in suis aedibus, in suo praedio*, ou bien aussi *via aurelia, ardeatina, nomentana* etc. Ces expressions signifient que la pieuse personne nommée a enseveli le corps du saint martyr dans son propre cimetière, dans son propre monument funéraire, situé le long des grandes voies sortant de la ville éternelle. Voyez le bréviaire au 12 mai, 30 juillet et 9 novembre.



Pendant les trois premiers siècles, les monuments funéraires possédés soit par des chrétiens riches et fervents, soit par l'Église elle-même comme association funéraire, suffirent amplement aux inhumations des fidèles ; car, à cette époque, il ne leur fallait pas encore un grand nombre d'hypogées, puisqu'un lieu de sépulture avec les terrains environnants pouvait renfermer une multitude de tombes (1). Il est donc vraisemblable que, pendant bien longtemps, les chrétiens ont eu des cimetières d'une étendue médiocre, ne dépassant guère les limites de leurs propriétés. Au IV<sup>e</sup> siècle, lorsque Constantin, par l'édit de Milan et d'autres lois postérieures, eut confirmé solennellement les chrétiens dans la possession de leurs cimetières et accordé des privilèges bien grands à leurs lieux de sépulture, un développement extraordinaire se manifesta ; les galeries furent prolongées indéfiniment, et, en se rencontrant en plusieurs endroits, finirent par ne plus former qu'un seul hypogée ayant des entrées et des niveaux différents. Cette assertion est basée sur des observations faites en différents cimetières. Nous nous contenterons d'en citer une seule. Lorsqu'on examine avec attention le plan de la catacombe de Saint-Calliste, on reconnaît immédiatement plusieurs noyaux d'excavations primitives, reliés entre eux par des escaliers et des galeries à forte pente (2). Ces différents noyaux ne sont que de petits cimetières antérieurs à la conversion de Constantin, reliés entre eux par de nouvelles parties creusées au IV<sup>e</sup> siècle.

3<sup>o</sup> Enfin on nous pose encore la question : *Quels moyens les chrétiens employaient-ils pour que la terre provenant de l'excavation des souterrains ne trahît pas l'existence des cimetières chrétiens ?*

La difficulté que soulève cette question est déjà résolue par ce que nous avons dit ci-dessus, pp. 49 et 50, de l'existence légale des cimetières chrétiens chez les Romains. Les lois romaines accordaient à tout citoyen la faculté de se faire enterrer dans ses propriétés et de partager ce lieu d'inhumation avec ceux qu'il voulait y admettre ; elles autorisaient, en outre, les associations funéraires qui avaient pour but de se créer des cimetières communs. Les

(1) Gruter rapporte l'inscription suivante placée sur un monument funéraire : *Huic monumento cedunt agri puri jugera decem*, c'est-à-dire : *Ce monument a une superficie de dix arpents*. Dix arpents romains valent un peu plus de huit hectares et demi. On peut juger, par cette citation, de l'importance et de l'étendue qu'avaient certains mausolées. M. de Rossi a calculé que, sous un espace carré qui aurait 48 mètres à chaque côté, on peut creuser de 250 à 300 mètres de galeries ; ce nombre sera doublé ou triplé, si l'on superpose différents étages.

(2) Sur le plan d'une partie du cimetière de Saint-Calliste que nous avons reproduit à la page 49, on distingue très bien, aux lettres A et B, un monument primitif avec une vaste *area* de forme rectangulaire, qui remonte jusqu'au milieu de la gravure.

chrétiens pouvaient donc, sous la tutelle même des lois, au vu et au su de tout le monde, se creuser des hypogées, ayant une certaine grandeur et vendre, après l'avoir broyé, le tuf granulaire provenant des excavations, ou le répandre à la surface du sol du monument funéraire lui-même.

Quelquefois, lorsque toutes les parois d'une galerie ou d'une chambre sépulcrale ne renfermant pas de tombeaux de martyrs illustres étaient remplies de sépultures, on y transportait la terre provenant des nouvelles excavations. Boldetti atteste avoir constaté ce fait, en 1716, au cimetière de Sainte-Agnès. Il découvrit des galeries comblées de terre depuis le bas jusqu'au haut, ayant, dans chacune de leurs parois, douze rangs de niches fermées par des tablettes de marbre et des briques avec des épitaphes.

Voyez sur les sépultures juives et sur celles où les païens déposaient quelquefois les cadavres non réduits en cendres : 1<sup>o</sup> ARINGHI, *Roma subterranea*, liv. II, ch. 23 ; 2<sup>o</sup> DE ROSSI, *Bullettino di archeologia cristiana*, III, p. 2, col. b ; 3<sup>o</sup> SPENCER NORTHCOLE, *Roma sotterranea*, p. 58 et svv ; 4<sup>o</sup> RICH, *Dictionnaire des antiquités romaines*, v<sup>o</sup> *Conditorium*.

### § 3. — HISTORIQUE DES CATACOMBES.

L'histoire des catacombes peut se diviser en trois époques ou périodes principales : la période de formation, la période de restaurations et de visites pieuses, et la période d'explorations scientifiques.

#### 1. *La période de formation* embrasse les quatre premiers siècles.

Plusieurs cimetières de la ville éternelle datent du temps des apôtres. D'après les auteurs les plus recommandables, on doit faire remonter au premier siècle les cimetières de Saint-Pierre du Vatican, de Domitille, de Priscille, de Lucine (1) sur la voie Aurélia, et enfin celui qu'on appelait anciennement *ad catacumbas* (voyez ci-dessus p. 35). Ces hypogées primitifs se distinguent des souterrains creusés plus tard par des tombeaux moins nombreux et par une décoration artistique et un genre d'épigraphie tout à fait propres. « Les peintures, et surtout l'ornementation, dit le commandeur de Rossi, en parlant d'une chambre sépulcrale du cimetière de Domitille, diffèrent tellement des produits des anciens pinceaux chrétiens ; elles ont une si grande ressemblance avec les décors des tombeaux païens, qu'on ne se croirait pas dans le *cubiculum* d'un cimetière sacré, moins encore dans une crypte histo-

(1) Il y eut, aux premiers siècles du christianisme, plusieurs pieuses femmes du nom de Lucine, entre autres une qui vivait aux temps apostoliques, et une autre qui fut contemporaine du pape saint Corneille, mort en 256. Voyez DE ROSSI, *Roma sotterranea*, I, p. 314.

rique d'illustres martyrs, si la scène du bon Pasteur n'occupait la place principale et n'était accompagnée de quelques autres indices trahissant l'origine chrétienne de ce lieu. » *Roma sotterranea*, I, p. 187.

Un des plus anciens cimetières chrétiens est celui d'Ostrien, situé sur la voie nomentane et connu abusivement, jusqu'à ces derniers temps, sous le nom de catacombe de Sainte-Agnès. Si l'on peut s'en rapporter à une pieuse tradition, tradition que le commandeur de Rossi croit fondée, ce serait là même que saint Pierre administra le baptême à un grand nombre de fidèles.

Au II<sup>e</sup> et au III<sup>e</sup> siècle, les cimetières existants furent agrandis successivement, et plusieurs nouveaux vinrent s'ajouter aux anciens. De Rossi porte à vingt-six le nombre de cimetières d'une étendue considérable établis avant la conversion de Constantin.

Pendant le règne de Constantin et des empereurs qui lui succédèrent, on continua d'ensevelir les corps des fidèles dans les catacombes, et l'on en creusa même de nouvelles. M. de Rossi cite cinq catacombes postérieures à la conversion de Constantin. Cependant les tombeaux à ciel ouvert commencèrent aussi à être en usage. Dans le cours du IV<sup>e</sup> siècle, on vit les sépultures souterraines diminuer à mesure que les tombeaux augmentaient à la surface du sol. Après l'année 410, on ne rencontre guère de nouvelles sépultures dans les catacombes. La dernière inscription, avec date certaine, qu'on y a découverte, remonte à l'année 454; elle se trouve sur un tombeau pratiqué furtivement par des étrangers dans un *arcosolium* dont la construction est beaucoup plus ancienne que celle de la niche funéraire.

De ce que nous venons de dire on peut conclure que les catacombes cessèrent de servir de lieu de sépulture dès le commencement du V<sup>e</sup> siècle.

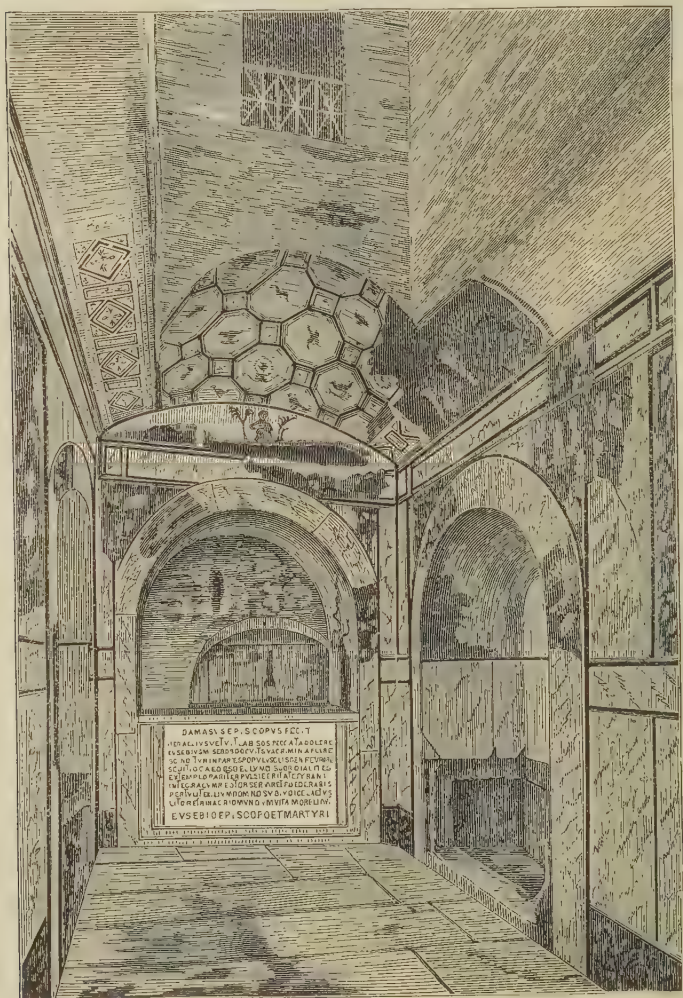
II. *La période des restaurations et des visites pieuses* s'étend des premières années du V<sup>e</sup> siècle au commencement du IX<sup>e</sup>.

A peine la paix eut-elle été accordée à l'Église par l'empereur Constantin, que l'on se mit à rendre l'accès des catacombes plus facile en y pratiquant des entrées larges et des escaliers commodes aboutissant directement aux cryptes historiques (1); on multiplia les luminaires pour faire pénétrer l'air et le jour dans les souterrains; enfin, on construisit des murailles et des voûtes destinées à prévenir les éboulements et à servir de soutien aux édifices élevés à la surface du sol. Plusieurs oratoires furent décorés de peintures, de

(1) On appelle *cryptes historiques* les chambres sépulcrales où reposaient les restes d'illustres martyrs. Du IV<sup>e</sup> au IX<sup>e</sup> siècle ces tombeaux furent les sanctuaires visités par la pieuse foule des fidèles.

mosaïques et de revêtements en marbre et en stuc ; on restaura les anciennes inscriptions et l'on en plaça aussi de nouvelles. Les travaux épigraphiques du pape saint Damase (366-384) se recommandent surtout à l'attention de l'archéologue.

Fig. 61.



Cubiculum de Saint-Eusèbe, pape et martyr, avec inscription damasienne, au cimetière de Saint-Calliste (IV<sup>e</sup> siècle).



Ces chapelles étaient généralement petites ; quelquefois cependant, mais exceptionnellement, elles recevaient des dimensions plus vastes. A ces dernières appartenait la crypte historique, dite *basilique de Sainte-Pétronille*, qui fut construite entre les années 390 et 395, et dont M. le commandeur de Rossi a découvert, en 1874, les ruines au cimetière de Domitille. Elle mesurait 30 mètres de long sur environ 19 de large (1).

La gravure de la page précédente (fig. 61) reproduit la vue d'une crypte historique du IV<sup>e</sup> siècle ornée d'une inscription damasienne.

Pendant les siècles suivants, les cimetières continuèrent d'être des centres de dévotion, où affluaient les pèlerins de tous les pays, avides de vénérer les restes des martyrs et d'assister au divin sacrifice qui se célébrait sur la pierre de leur tombeau au jour anniversaire de leur *déposition*. Les souverains pontifes mirent un soin particulier à orner les lieux les plus fréquentés et à restaurer les parties délabrées par les injures du temps ou dévastées par les peuples barbares. Symmaque, Vigile, Jean III, Sergius I, Adrien I et Léon III se distinguèrent par leur zèle pour l'embellissement des cimetières.

En l'année 756, les Longobards, sous la conduite du roi Aistulphe, ravagèrent les catacombes. C'est ce qui engagea le pape Paul I à faire ouvrir les tombes des martyrs les plus vénérés et les plus célèbres, pour en retirer les corps saints, et les distribuer aux différentes églises de la ville de Rome. Malgré les efforts généreux tentés par quelques-uns des successeurs de ce pontife pour remettre en honneur les cimetières abandonnés et tombant en ruine, le pape Pascal I fut obligé de suivre l'exemple de Paul I. Le 20 juillet 817, on transporta à l'église de Sainte-Praxède les corps de 2300 martyrs. « Après ces translations solennelles, dit le commandeur de Rossi, les catacombes de Rome furent considérées à Rome même comme ne renfermant plus de reliques de grands saints. Cependant Sergius II et Léon IV († 855) en firent retirer encore les corps de martyrs très illustres, gisant dans les cimetières en ruine. Après ces deux pontifes, il n'est plus question que très rarement de recherches de reliques faites dans les catacombes. C'est certainement à cette époque qu'il faut rapporter la translation au Panthéon de plusieurs charriots d'ossements de martyrs, translation qu'il ne faut pas confondre avec l'envoi de reliques (2), fait à cette église par Boniface IV longtemps

(1) Voyez sur la basilique souterraine de Sainte-Pétronille : 1<sup>o</sup> DE ROSSI, *Bullettino di archeologia cristiana*, 1874, pp. 5-34, et 68-74 ; et 2<sup>o</sup> MARTIGNY, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, 2<sup>e</sup> édition, pp. 637-640.

(2) Aux premiers siècles de l'Église, on distinguait entre le *corps* et les *reliques* d'un saint. Par *reliques* on entendait surtout les *brandea*, les huiles prises dans les lampes



avant qu'on eût touché aux tombeaux des catacombes.» *Roma sott.*, I, p. 221.

A partir du milieu du IX<sup>e</sup> siècle, la nécropole souterraine des chrétiens tombe dans un oubli si complet, qu'à peine en est-il encore fait mention dans les écrits des auteurs ecclésiastiques et les descriptions de Rome.

III. Le commencement de la *période d'explorations scientifiques* doit se placer en l'année 1578. Ce fut alors qu'un cimetière souterrain, découvert par le plus grand des hasards, attira l'attention de toute la ville de Rome à cause des peintures dont il était orné et des sarcophages qui s'y trouvaient déposés.

Nous n'ignorons pas que, dans le cours du XV<sup>e</sup> et au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, les catacombes ont été visitées par quelques personnes. Des inscriptions trouvées en plusieurs endroits sur les murailles attestent ce fait. Mais, un sentiment de dévotion, ou peut-être même la seule curiosité, et non le goût de l'étude ou des antiquités chrétiennes, donna lieu à ces visites.

Le 31 mai 1578, des ouvriers occupés à extraire de la pouzzolane dans une vigne située sur la droite de la voie Salaria, à deux milles environ de la ville de Rome, mirent à découvert une ouverture qui aboutissait à un cimetière chrétien décoré de peintures, de sarcophages et d'inscriptions. La nouvelle de cette découverte imprévue se répandit aussitôt par toute la ville, et des personnes de tout rang accoururent pour admirer cette merveille, cette cité souterraine. « Ce fut ce jour-là, dit M. de Rossi, que naquit la science et le nom de *Rome souterraine*. »

Dès ce moment, il y eut des savants et des artistes qui se mirent à copier et à réunir les peintures des catacombes. Le premier qui se livra à ce genre de travail fut Ciacconius, de l'ordre de Saint-Dominique ; il forma un musée de fossiles, de marbres et de bronzes antiques, et réunit, dans un album, les

brûlant devant les corps des saints, les vêtements et autres objets ayant été à leur usage. Les *brandea* étaient des morceaux d'étoffe qu'on avait appliqués sur les tombeaux des saints, ou suspendus dans les lieux où reposaient leurs restes. Le pape saint Grégoire le Grand établit clairement la signification du mot *reliques* à son époque dans une lettre adressée à l'impératrice Constantine : « Cognoscat autem tranquillissima domina, dit-il, » quia Romanis consuetudo non est, quando sanctorum *reliquias* dant, ut quidquam tan- » gere praesumant de corpore ; sed tantummodo in pixide brandeum mittitur, atque ad » sacratissima corpora sanctorum ponitur. Quod levatum, in ecclesia, quae est dedicanda, » debita cum veneratione reconditur. Et tantae per hoc ibidem virtutes fiunt, ac si illuc » specialiter eorum corpora deferantur. » *Operum* tom. II, p. 709. Voyez MURATORI, *Anecdota ex Ambrosianae bibliothecae codicibus*, II, pp. 195 et 599. Nous ferons remarquer que M. de Rossi, dans le passage cité, s'éloigne de l'opinion commune, qui attribue à Boniface IV la translation au Panthéon d'une grande quantité d'ossements de martyrs extraits des catacombes.

dessins d'un grand nombre de monuments chrétiens et de peintures des catacombes.

Vers la même époque vint à Rome un gentilhomme de Louvain, nommé Philippe van Winghe, neveu de l'antiquaire Antoine Morillon. Mis en rapport avec Ciacconius, il se lia bientôt d'amitié avec lui. Après avoir vu les dessins faits sous la direction du religieux dominicain, il se mit à parcourir les catacombes. Il reconnut aussitôt que les dessins de Ciacconius manquaient de fidélité, et se décida à faire lui-même des copies plus exactes des sarcophages et des peintures murales. Il s'appliquait à rechercher la signification symbolique des scènes représentées communément sur les parois des cimetières chrétiens, lorsqu'il fut enlevé subitement à la fleur de l'âge, en 1592, à Florence, où il se trouvait pour y faire des recherches (1).

En même temps que van Winghe se trouvait à Rome un autre Belge appelé Jean L'Heureux, et plus connu sous le nom de Macarius. Né à Gravelines, en Artois, qui, à cette époque, faisait partie de la Belgique, il acheva ses études à l'Université de Louvain et devint plus tard chanoine d'Aire, en France. Pendant un séjour de vingt ans qu'il fit à Rome, il s'adonna avec une véritable passion à l'étude des antiquités des premiers siècles chrétiens, et composa, sur cette matière, l'ouvrage intitulé : *Hagioglypta* (2) *sive picturae et sculpturae sacrae antiquiores, praesertim quae Romae reperiuntur, explicatae a Joanne L'Heureux (Macario)* (3).

(1) Les manuscrits de van Winghe ont été vus et consultés à Rome par L'Heureux et par Bosio. En 1622, ils se trouvaient à Tournai entre les mains des frères Antoine et Jérôme van Winghe. Rosweyde les mit à profit pour les notes dont il enrichit l'édition des œuvres de saint Paulin de Nole. Depuis lors on a perdu les traces de la collection principale formée par le jeune Louvaniste. Il ne nous est parvenu de ses écrits qu'un recueil d'inscriptions, conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles, section des manuscrits, n° 17872, et portant le titre suivant : *Inscriptiones sacrae et prophanae collectae Romae et in aliis Italiae urbibus a Philippo de Winghe, Lovaniensi, Antonii Morillonii viri doctissimi e sorore nepotis, qui, dum totam lustrat Italiam, in ipso juventutis flore Florentiae occubuit anno 1592.*

(2) Le mot *Hagioglypta*, dérivé du grec ἅγιος, saint, et γλυπτός, sculpté, signifie par conséquent *sculptures sacrées*.

(3) Ce savant travail, prêt à être mis sous presse, ne vit cependant pas le jour du vivant de son auteur. A sa mort, arrivée en 1615, L'Heureux légua ses manuscrits au collège des Trois-Langues, à Louvain. Miraeus, dans son *Codex regularum et constitutionum clericalem* (part. II, p. 97) nous apprend qu'en 1638, l'imprimerie plantinienne se proposait de publier les *Hagioglypta*; mais rien ne fut fait. Le manuscrit passa de la bibliothèque du collège des Trois-Langues dans celle des Bollandistes, où il se trouvait encore en 1825, au moment de la vente publique de ce riche dépôt littéraire. Il fut acquis par M. Lammens; celui-ci le céda plus tard à M. Le Glay, le savant archiviste de Lille, qui, en 1852, en publia la préface dans ses *Nouveaux Analectes*. En 1855, le comte de l'Escalopier, pressé

A L'Heureux revient la gloire d'avoir le premier tenté et consigné dans ses écrits l'explication des monuments figurés de l'antiquité chrétienne. Son ouvrage est des plus remarquables et renferme une foule d'explications et de renseignements dont nous pouvons, même après les immenses progrès qu'a faits la science archéologique, tirer un grand profit pour nos études.

Bosio, surnommé à juste titre le Christophe Colomb de Rome souterraine, vivait en même temps que L'Heureux ; ils étaient liés par une étroite amitié, fondée sur la conformité des goûts et la poursuite du même but. Bosio consacra trente-cinq ans de sa vie et des sommes considérables à fouiller les catacombes dans tous les sens. Au moment où il commença ses explorations, à peine quatre ou cinq cimetières étaient connus en partie ; il en découvrit environ trente, parmi lesquels il s'en trouvait de très vastes. Il les parcourut et se mit à les étudier, passant parfois des jours et même des nuits entières sous terre. Aussi fit-il une abondante moisson de documents, parmi lesquels les copies des peintures et des inscriptions tiennent, sans contredit, le premier rang. Mais ce ne sont pas là les seuls mérites de Bosio. Les recherches qu'il fit dans les ouvrages des anciens sur les antiquités chrétiennes sont tout aussi remarquables que ses découvertes dans les catacombes.

Ce fut avec ces matériaux qu'il entreprit le grand travail renfermant la description de tous les hypogées connus de son temps sous le sol de la campagne romaine. Ce monument incomparable, qui sera toujours une des mines les plus riches pour l'étude des antiquités chrétiennes, ne vit le jour que cinq ans après la mort de Bosio († 1629), sous le titre de *Roma sotterranea* (1). Les exemplaires de ce livre furent recherchés avec tant d'avidité qu'on songea bientôt à en donner une traduction latine. Severano, qui avait surveillé l'édition de l'ouvrage posthume de Bosio, en fit une version très fidèle, qui cependant ne fut jamais imprimée. En 1651, parut à Rome, en 2 volumes in-folio, une traduction due à Paul Aringhi et intitulée : *Roma subterranea novissima post Antonium Bosium et Joannem Severanum*.

par les instances du commandeur de Rossi, acheta à M. Le Glay le précieux manuscrit. Le P. Garrucci, ayant appris que l'ouvrage de L'Heureux se trouvait à Paris, s'adressa au comte et lui exprima le désir de pouvoir publier l'intéressant mémoire. L'autorisation demandée fut accordée ; et les *Hagioglypta*, approuvés pour l'impression depuis plus de 250 ans, furent confiés aux presses de Firmin Didot et virent le jour en 1856, enrichis d'une préface et de notes dues aux PP. Garrucci, Cahier et Martin.

(1) Le frontispice de la *Roma sotterranea* de Bosio porte la date 1632. Cependant un bref du souverain pontife en date du 6 octobre 1634, placé à la fin de la table des chapitres, prouve que l'impression ne fut pas terminée avant cette époque.

Bien que ce titre promette une édition revue et augmentée, la publication d'Aringhi n'est, en aucune façon, préférable à l'œuvre originale de Bosio.

Voici, rangés par ordre chronologique, les principaux ouvrages publiés sur les catacombes depuis l'apparition de la *Roma sotterranea* d'Aringhi jusqu'à nos jours. Nous nous contentons d'en transcrire les titres et d'indiquer, en peu de mots, le jugement qu'il faut porter sur leur valeur :

1<sup>o</sup> BOLDETTI, *Osservazioni sopra i cimiteri de' SS. martiri ed antichi cristiani*. Roma, 1720, 3 tomes ordinairement reliés en un volume in-folio.

Fruit de plus de trente années d'études dans les cimetières chrétiens, le livre de Boldetti contient la description de plusieurs souterrains découverts depuis la publication de l'ouvrage de Bosio. Il est à regretter que l'auteur n'y ait pas mis un peu plus d'ordre et de soins.

2<sup>o</sup> BOTTARI, *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma, pubblicate già dagli autori della Roma sotterranea ed ora nuovamente date in luce colle spiegazioni*. Roma, 1737-1754, 3 vol. in-fol.

Ce savant commentaire sur les planches de Bosio, connu aussi sous le nom de *Roma sotterranea*, ne s'occupe que de l'interprétation des monuments figurés tirés des catacombes de Rome. Les plans des différents cimetières sont accompagnés d'une explication générale ; l'origine, la dénomination, la situation et l'histoire des différents hypogées sont entièrement passées sous silence. Enfin, de toutes les découvertes faites depuis le temps de Bosio il n'en est pour ainsi dire aucune qui soit mentionnée dans l'ouvrage de Bottari.

3<sup>o</sup> MARCHI, SOC. JESU, *Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo disegnati ed illustrati*. I. *Architettura della Roma sotterranea cristiana*. Roma, 1844 et suiv., in-4<sup>o</sup>.

Le savant religieux établit, d'une manière péremptoire, l'origine exclusivement chrétienne des catacombes. A lui revient l'honneur d'avoir résolu cette grave question si vivement débattue pendant plus de deux siècles. C'est le cimetière d'Ostrie, connu pendant longtemps sous le nom de catacombe de Sainte-Agnès, qu'explora le P. Marchi. Les 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> parties de l'ouvrage, que l'auteur avait promises, n'ont jamais vu le jour.

4<sup>o</sup> PERRET, *Catacombes de Rome. Architecture, peintures murales, lampes, vases, pierres précieuses gravées, instruments, objets divers, fragments de vases en verre doré, inscriptions, figures et symboles gravés sur pierre*. Paris, 1852-1856, 6 vol. grand in-folio.

§ La publication de Perret fut faite avec le concours du gouvernement français. Ce qui manque à ce magnifique ouvrage, c'est la fidélité. M. Perret, en voulant trop souvent embellir les peintures qu'il reproduit, s'écarte de la réalité ; il fait une œuvre où l'imagination de l'artiste obtient une part beaucoup trop large. Ensuite, plusieurs indications erronées se sont glissées dans le texte explicatif qui accompagne les planches. Nous ne nions pas cependant que la publication de M. Perret ait rendu de grands services à la science, en réveillant chez plusieurs personnes le goût des antiquités chrétiennes.

5<sup>o</sup> G.-B. DE ROSSI, *Roma sotterranea cristiana descritta ed illustrata*. Tomi I-III, Roma, 1864-1877; 3 vol. in-folio.

Dans le premier volume l'auteur développe quelques considérations sur les cimetières chrétiens en général, et en particulier sur les catacombes de la campagne romaine, et nous fait connaître les cryptes de Lucine au cimetière de Saint-Calliste; dans le second il décrit les différents noyaux de la même catacombe et donne l'explication des symboles et des peintures dont les premiers chrétiens ornaient leurs hypogées. Le troisième volume traite des parties incorporées à la catacombe de Saint-Calliste, ainsi que du cimetière qui y fut établi plus tard à fleur de terre; enfin, il donne la description de la petite catacombe dite de *Generosa super Philippi*, située près de la voie *portuensis*. Les volumes suivants contiendront successivement l'histoire et la description des autres parties des catacombes. Les talents du commandeur de Rossi, son zèle intelligent dans la direction des fouilles, ses connaissances épigraphiques, ses publications précédentes, enfin une expérience de plus de trente ans : tout nous fait augurer que l'ouvrage commencé sera un jour le travail le plus complet et le plus savant sur la nécropole chrétienne de la ville éternelle. Pour procéder avec une grande précision dans tout ce qui concerne les catacombes, M. de Rossi, avant d'aborder la publication de la *Roma sotterranea*, s'est occupé, pendant de longues années, de reconstruire la topographie ancienne des cimetières chrétiens, c'est-à-dire de déterminer d'une manière exacte la situation respective des différents hypogées au moyen de documents retrouvés dans les écrits des auteurs ecclésiastiques du moyen âge. Les renseignements fournis par ces documents ont contribué largement aux belles découvertes qu'il a faites dans plusieurs catacombes. Les tombeaux de sainte Cécile, de saint Corneille, la chapelle où étaient ensevelis plusieurs papes martyrs du III<sup>e</sup> et du IV<sup>e</sup> siècle, et la basilique de Sainte-Pétronille au cimetière de Domitille, ont été retrouvés grâce à ces données. M. le commandeur Jean Baptiste de Rossi est puissamment secondé dans ses travaux par son frère Michel-Étienne, qui a levé, avec une exactitude inconnue jusqu'ici, les plans qui sont annexés à la *Roma sotterranea*, et composé les savants mémoires intitulés : *Analisi geologica ed architettonica et Appendice architettonica e fisica*, publiés comme appendice de chacun des volumes de la *Roma sotterranea*.

Nous devons aussi au commandeur de Rossi deux autres publications importantes pour l'histoire des catacombes. Ce sont : 1<sup>o</sup> les *Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, dont le tome I a paru en 1861; et 2<sup>o</sup> le *Bullettino di archeologia cristiana*, recueil périodique paraissant par fascicules et formant un volume par an. La publication du *Bullettino* a commencé en 1862.

Les découvertes du commandeur de Rossi et d'autres archéologues modernes ont été présentées méthodiquement dans des traités spéciaux sur les catacombes romaines. Les plus remarquables travaux de ce genre sont :

1<sup>o</sup> SPENCER NORTHCOTE and BROWNLOW, *Roma sotterranea, or some account of the roman catacombs, especially of the cemetery of san Callisto*. London, 1869; in-8<sup>o</sup>, avec un plan et 20 chromolithographies.

2<sup>o</sup> L'ouvrage anglais de Spencer Northcote et de Brownlow a été traduit en français par M. Paul Allard sous le titre de : *Rome souterraine. Résumé des découvertes de M. de Rossi dans les catacombes romaines et le cimetière de Caliste*. Paris, in-8<sup>o</sup>; 1<sup>re</sup> édition en 1872; et 2<sup>e</sup> en 1874.



3° Comte DESBASSAYANS DE RICHEMONT. *Les nouvelles études sur les catacombes de Rome*. Paris, 1870; in-8°.

4° Le docteur F. X. Kraus a également publié un mémoire sur les catacombes d'après le travail des deux auteurs anglais, sous le titre de : *Roma sotterranea. Die römischen Katacomben. Eine Darstellung der älteren und neueren Forschungen, besonders derjenigen de Rossi's, mit Zugrundelegung des Werkes von J. Spencer Northcote, D. D., und W. R. Brownlow, M. A.* Fribourg en Brisgau, in-8°; 1<sup>re</sup> édition en 1873; et 2<sup>e</sup> en 1879.

5° DE L'ÉPINOIS, *Les catacombes de Rome*, Paris, 1875; in-12.

6° MARTIGNY, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, Paris, grand in-8°; 1<sup>re</sup> édition en 1865; et 2<sup>e</sup> en 1877.

L'histoire littéraire des catacombes que nous venons d'esquisser à grands traits nous fait connaître les principaux explorateurs des hypogées chrétiens et les découvertes qu'ils ont faites depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours.

Observons, en terminant, que, pendant la période d'explorations scientifiques, les catacombes ont subi des altérations très regrettables. Les translations de corps saints, abandonnées au IX<sup>e</sup> siècle mais reprises au XVII<sup>e</sup>, les fouilles conduites parfois avec un zèle précipité et peu intelligent, les tentatives faites pour détacher les peintures avec l'intention de les transporter dans les musées, les extractions de matériaux utiles pour les bâtisses, et plusieurs autres circonstances ont si profondément dénaturé l'œuvre des premiers chrétiens, qu'en plusieurs endroits elles l'ont rendue méconnaissable. Cependant, malgré ces dévastations, ces tombeaux vides, ces marbres brisés et ces peintures arrachées et réduites en poussière, les catacombes de Rome sont encore aujourd'hui les monuments les plus intéressants des premiers siècles de l'ère chrétienne.

#### § 4. — ICONOGRAPHIE DES CATACOMBES.

Les peintures exécutées sur les parois des hypogées chrétiens et les symboles gravés sur les tombes des fidèles qui y sont ensevelis feront l'objet principal de nos recherches. Nous nous occuperons principalement, dans ce paragraphe, des sujets qu'on trouve à la fois dans les peintures et sur les sarcophages; et au paragraphe suivant, nous traiterons des représentations propres aux sarcophages et aux autres objets trouvés dans les catacombes.

1. **Age des peintures des catacombes.** Avant de soumettre à un examen scientifique les peintures des catacombes, il est indispensable de connaître, au moins d'une manière générale, à quelle époque on doit les rapporter. Celui qui ne posséderait pas ces notions préliminaires serait exposé à tomber, pour ainsi dire à chaque pas, dans les plus graves erreurs.

Les peintures des catacombes ont été exécutées à des époques différentes. On en trouve, mais en petit nombre, qui appartiennent au premier siècle de notre ère. Beaucoup moins rares au II<sup>e</sup> siècle, elles deviennent abondantes au III<sup>e</sup>. Quelques-unes aussi sont postérieures à la conversion de Constantin, et appartiennent aux quatre ou cinq siècles qui ont suivi le triomphe du christianisme. En effet, ce fut au IV<sup>e</sup> siècle, lorsque les tombeaux des plus illustres martyrs devinrent un but de pèlerinages fréquents, que les embellissements des cimetières souterrains de la campagne romaine prirent de grands développements.

Il n'est pas toujours facile de déterminer, même approximativement, l'âge des peintures des catacombes. Lorsque les témoignages historiques font défaut pour préciser l'époque à laquelle une chambre sépulcrale a été creusée et décorée, on doit nécessairement recourir à d'autres moyens. Il faut, par exemple, rechercher quels ont été les caractères distinctifs des peintures aux différentes époques. Ces caractères, une fois bien connus, fournissent, dans beaucoup de cas, les données suffisantes pour assigner aux fresques leur âge véritable. Ainsi, l'on reconnaît facilement les plus anciennes peintures à cette beauté de style qui nous rappelle les temps où l'art païen était encore à son apogée. Car, comme le fait remarquer le commandeur de Rossi, « l'opinion qui tient que les origines des hypogées chrétiens ont été pauvres et cachées, et que les magnifiques décorations des cimetières sont, pour la plupart, l'œuvre de temps postérieurs plus calmes et plus tranquilles, — opinion qui d'ailleurs paraît très naturelle au premier aspect — ne peut en aucune manière se concilier ni avec les monuments ni avec les découvertes nouvelles... La splendeur des beaux-arts au temps des empereurs de la famille des Flavius, de Trajan, d'Adrien et des Antonins, le grand nombre de personnes qui s'y appliquaient dans la capitale de l'empire, la conversion de personnages puissants et de membres de la famille impériale, tels que Domitille et Flavius Clémens, ont sans aucun doute favorisé beaucoup la naissance et le développement des arts figurés parmi les chrétiens. Au contraire, la décadence des arts et des lettres au III<sup>e</sup> et au IV<sup>e</sup> siècle, l'augmentation successive du salaire des peintres et des sculpteurs, leur nombre toujours décroissant,

l'appauvrissement continuel de la fortune publique et privée, n'amènèrent pas seulement le sénat romain et les empereurs à élever de nouveaux monuments aux dépens des anciens, mais empêchèrent aussi la multiplication des œuvres d'art chrétien. » *Roma sotterranea*, I, p. 196.

L'emploi de certains symboles, les monnaies et les camées fixés aux tombeaux avec l'intention évidente de marquer la date de la sépulture, les inscriptions exprimant les années consulaires, et quelquefois les sigles figulins des briques employées pour consolider les parois, peuvent servir à déterminer l'époque à laquelle il faut rapporter les peintures.

2. **Procédés employés par les peintres des catacombes.** La plus grande partie des décorations murales des catacombes ont été exécutées à l'encaustique ou à la fresque ordinaire ; très peu sont faites en mosaïques.

Le procédé à l'*encaustique*, tel qu'il fut usité chez les Grecs et les Romains, consistait à mêler les couleurs à des substances résineuses contenant de la cire en dissolution. Le mur bien sec recevait d'abord une couche d'huile, et une seconde couche composée de poix grecque, de mastic ou d'autres matières analogues. Un réchaud, *cauterium*, dont la face antérieure était plate, faisait entrer en fusion les substances résineuses qui pénétraient alors dans le plâtre ou le mortier. On appliquait ensuite un enduit composé de cire ou de mastic et d'une matière colorante ordinairement blanche, qui formait le fond de la peinture. C'est sur ce fond monochrome que l'artiste posait à froid ses couleurs broyées à l'eau et mélangées de cire et de résine. Lorsque la peinture était achevée, l'artiste la recouvrait d'une couche de vernis. Enfin, on présentait de nouveau le réchaud allumé qui fixait définitivement les couleurs et leur donnait l'éclat du marbre.

Dans la *fresque*, les couleurs, détrempées à l'eau ou avec une colle légère, étaient déposées à l'aide du pinceau sur les enduits frais de mortier de chaux convenablement préparé.

3. **Principes artistiques suivis par les peintres des catacombes.** Les peintures murales de l'antiquité étaient exécutées d'après des principes diamétralement opposés à ceux qui régissent la peinture moderne de tableau ou de chevalet. Chez les Grecs et les Romains, comme aussi pendant le moyen âge, la peinture murale ou monumentale est un art de convention, dans lequel l'artiste fait complètement abstraction de la perspective des ombres et du clair obscur. Les anciens se contentent de tracer la silhouette des

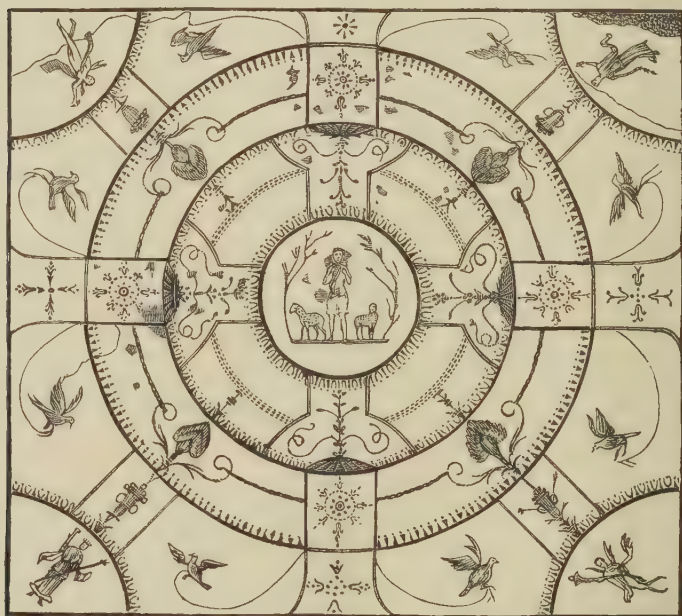
personnages et des objets qu'ils veulent reproduire, ils remplissent ensuite le champ compris entre les contours de ce dessin par des teintes plates ou des enluminures unicolores, et indiquent conventionnellement les creux des plis des draperies par des traits foncés et les saillies par des traits clairs. Enfin, contrairement à ce qui se pratique depuis le <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, ils négligent, dans la représentation des sujets, les accessoires qui ne font pas partie intégrante de la scène.

4. **Classification des peintures.** On peut distinguer trois genres de peintures dans les catacombes : a) les décorations ou ornements, b) les peintures à sujets, et c) les symboles.

*a) Peinture décorative.*

Elle était employée pour servir d'encadrement aux sujets bibliques ou

Fig. 62.



Voûte peinte d'une chambre sépulcrale du commencement du <sup>iii</sup><sup>e</sup> siècle, au cimetière de Saint-Calliste (1).

(1) Voyez ci-dessus, p. 37 (fig. 53), la vue perspective de la chambre sépulcrale à laquelle nous empruntons cette voûte.

Fig. 63.

2



4

Voûte peinte d'une chambre sépulcrale du milieu du III<sup>e</sup> siècle,  
au cimetière d'Ostrien.

historiques, et surtout pour orner les voûtes et le tympan des tombes arquées. Les fresques des voûtes sont ordinairement divisées en compartiments réguliers, séparés par des lignes ou des arabesques imitant des guirlandes de fleurs. Très souvent ces divisions sont disposées en forme de croix (1) et portent au centre un médaillon circulaire, qui contient soit une figure principale, soit une demi-figure, soit enfin une scène composée de plusieurs personnages. Nous donnons (fig. 62 et 63) deux voûtes peintes, dont le médaillon central est occupé par l'image du bon Pasteur.

Dans la première voûte, qui remonte au commencement du III<sup>e</sup> siècle, le médaillon central est entouré d'une double zone concentrique, où l'on voit

(1) Cette croix est purement ornementale. On aurait tort de lui attribuer une signification symbolique.



des bouquets de feuillage et quatre paons faisant la roue. Autour de la zone extérieure voltigent des colombes. Deux des quatre angles renferment des génies ailés portant une corne d'abondance, et les deux autres des danseuses tenant d'une main une corbeille remplie de fleurs ou de fruits, et de l'autre une branche d'arbre ou un *thyrs*e, c'est-à-dire un long bâton dont l'extrémité supérieure se termine par une touffe de feuillage.

Dans la seconde voûte, qui date probablement du milieu du III<sup>e</sup> siècle, le médaillon central est inscrit dans un octogone, dont l'aire est couverte de colombes, de feuillages et de vases de fleurs et de fruits. A quatre des huit côtés de l'octogone s'adossent des carrés, où l'on a représenté : 1<sup>o</sup> Adam et Ève ; 2<sup>o</sup> Moïse frappant le rocher ; 3<sup>o</sup> Jonas couché sous l'arbrisseau ; et 4<sup>o</sup> une orante. Entre ces carrés sont suspendues des corbeilles remplies de fruits. Aux quatre angles de la voûte voltigent des colombes portant des rameaux d'olivier.

Les peintures des tombeaux arqués offrent habituellement, sur un fond orné, un sujet avec plusieurs figures tracées dans un encadrement semi-circulaire. Les ornements sont le plus souvent des imitations d'objets d'un choix arbitraire, par exemple de corbeilles de fruits ou de guirlandes de fleurs.

Les premiers chrétiens empruntèrent ce genre de décoration à l'art païen. On reconnaît aisément cette affinité et ce manque d'originalité dans l'ornementation des catacombes à la présence des génies nus qui sortent des enroulements de feuillages, aux personnifications mythologiques et à plusieurs autres caractères appartenant évidemment au paganisme. Sans doute, les chrétiens modifiaient le sens et insensiblement aussi la représentation de ces allégories profanes ; cependant, l'existence de ces motifs d'ornementation n'en est pas moins un fait digne de remarque.

#### *b) Peintures à sujets.*

Si l'on excepte la scène d'Orphée jouant du luth et les personnifications des quatre saisons, toutes les peintures à sujets appartiennent à l'histoire sacrée. Elles nous offrent presque toujours des compositions dont les motifs sont empruntés à l'ancien et au nouveau Testament, et quelquefois aussi, mais rarement, les représentations des martyrs ou des saints dont la dépouille mortelle reposait autrefois dans les catacombes.

Une chose nous étonne lorsque nous examinons attentivement et que nous comparons entre elles les peintures bibliques des catacombes : on remarque, dans ces tableaux et dans toutes les autres représentations artis-

tiques des premiers siècles, une si grande analogie, une ressemblance si frappante dans la manière de traiter les mêmes sujets, qu'il est impossible d'expliquer cette uniformité, si ce n'est au moyen d'une règle tracée par l'autorité ecclésiastique et destinée à prévenir l'arbitraire et les écarts d'imagination des artistes. L'Église avait sans doute prescrit aux peintres et aux sculpteurs de s'attacher, dans leurs œuvres, à reproduire certains types hiératiques dont les sujets appartenaient à l'histoire biblique. Ces types qui, réunis, forment une sorte de corps de doctrine, une espèce de *cycle historique et allégorique* à l'usage des artistes chrétiens, avaient été établis par l'Église dans l'intention manifeste de pourvoir à l'instruction des fidèles (1). Aussi ne devons-nous pas voir seulement, dans ces peintures, la simple représentation d'un fait historique de l'ancien ou du nouveau Testament, mais aussi un symbole et une allégorie, au moyen desquels l'Église créait pour les fidèles un enseignement caché. C'est pour cette raison que l'on trouve parfois réunies dans les peintures la figure et la chose figurée, le type et l'antitype. Ainsi, par exemple, dans la scène représentant Moïse frappant le rocher, il n'est pas rare de voir le libérateur du peuple juif remplacé par l'apôtre saint Pierre. Pour obtenir le but qu'on se proposait dans l'emploi des peintures, les sujets étaient traités d'après des règles et des types pour ainsi dire invariables. Nous disons *pour ainsi dire invariables*, parce que les types composant le cycle des peintures ont subi, aux différents siècles, quelques légères modifications.

L'art païen exerça, aux premiers siècles de notre ère, une influence marquée sur l'art chrétien non seulement dans la peinture décorative, mais même dans les peintures à sujets. « L'ensemble des œuvres primitives de l'art chrétien, dit le commandeur de Rossi, et l'examen minutieux des circonstances des lieux et des temps que cet art a traversées démontrent qu'au moins jusqu'à l'époque de Constantin, les fidèles, élevés dans l'école classique, ont conservé tout le système décoratif de cette école ; ils lui ont emprunté aussi quelques types répondant à leur but ; enfin ils ont imité le style classique dans l'in-

(1) Le deuxième concile de Nicée, célébré en 786 et 787, atteste l'existence de cette règle : « Non est imaginum structura pictorum inventio, sed Ecclesiae catholicae probata legislatio » et traditio. Nam quod vetustate excellit venerandum est, ut inquit D. Basilius. Testatur » hoc ipsa rerum antiquitas et patrum nostrorum, qui Spiritu sancto feruntur, doctrina. » Etenim cum has in sacris templis conspicerent, ipsi quoque animo propenso veneranda » templa construentes, in iis quidem gratas orationes suas et incruenta sacrificia Deo, omnium rerum domino, offerunt. Atqui consilium et traditio ista non est pictoris (ejus enim » sola ars), verum ordinatio et dispositio patrum nostrorum, qui aedificaverunt. » LABBE, *Collectio conciliorum*, VII, coll. 831-832.

vention et la composition des groupes dont le sujet était inspiré directement ou prescrit par la religion nouvelle. Ils n'ont cependant pas procédé de la même manière dans chacune de ces trois parties de leur entreprise. Dans le système décoratif ils ont montré une grande franchise et beaucoup de liberté, en imitant ou en variant à leur gré les motifs de l'école classique qui leur paraissaient indifférents ; en effet, quelles que fussent l'origine et la relation d'un certain nombre de ces peintures décoratives avec le paganisme, l'emploi purement ornemental qu'on en faisait leur enlevait le caractère et le but idolâtrique. Tertullien lui-même, malgré sa sévérité montaniste, distingue entre les images prohibées par la loi de Moïse à cause du danger de tomber dans l'idolâtrie, et celles qui ne présentaient pas ce danger ou qui étaient purement décoratives. L'adoption de quelques types païens, auxquels on donnait une signification chrétienne, se pratiquait avec beaucoup de circonspection et une très grande réserve, en excluant toute représentation appartenant au cycle polythéiste. Aussi ces types furent-ils très peu en faveur, et les peintures de ce genre sont extrêmement rares dans les fresques des catacombes, où le peintre chrétien jouissait d'une plus grande liberté dans le choix des sujets à représenter, que le sculpteur ou l'artiste qui travaillait sur des parois exposées aux yeux des profanes. Enfin le choix des sujets empruntés à l'histoire de la Bible ou à l'allégorie chrétienne pour en composer des groupes et des types propres au nouvel art religieux fut spontanément inspiré et librement dirigé par l'esprit et le système du symbolisme évangélique et apostolique, et non pas suggéré par la tradition païenne, ni mesquinement lié par la nécessité d'imiter tel ou tel modèle de l'art classique gréco-romain. Cette imitation ne fut pas servile ; aussi trouve-t-on quelques types chrétiens offrant un cachet original. » *Roma sott.*, II, pp. 351-352.

Nous parcourrons successivement les types qui se retrouvent le plus souvent dans les peintures à sujets des catacombes ; nous ferons connaître la manière de les représenter, et nous indiquerons, en peu de mots, la signification symbolique ou allégorique que les premiers chrétiens y attachaient.

1. **Adam et Eve.** Dans les peintures des catacombes nos premiers parents sont ordinairement représentés debout auprès de l'arbre de la science du bien et du mal, autour duquel s'enroule le serpent. Ils couvrent leur nudité quelquefois simplement avec la main, le plus souvent avec une feuille de figuier ou d'un autre arbre. Voyez p. 65, fig. 63, n° 1.

L'Église, en multipliant cette représentation, voulait rappeler aux fidèles

l'histoire de la création, la déchéance primitive du genre humain et la rédemption opérée par Jésus-Christ, le nouvel Adam.

2. **Noé dans l'arche.** L'arche présente ordinairement la forme d'un coffre

Fig. 64.



Noé dans l'arche. — Fresque des catacombes.

carré assez grand pour contenir Noé.

Le plus souvent le couvercle du coffre est relevé; quelquefois il est supprimé. Noé étend les bras vers la colombe qui revient à lui portant un rameau d'olivier.

Les saints Pères ont regardé l'arche de Noé comme la figure de l'Église ballotée par les vagues de la persécution,

et hors de laquelle il n'y a point de salut. Cette peinture a pu servir également à rappeler aux fidèles la renouation spirituelle du monde par le sacrement du baptême, comparé à l'arche de Noé par l'apôtre saint Pierre. (I *Ép.*, III, 20).

3. **Sacrifice d'Abraham.** Les premiers peintres chrétiens ont représenté

Fig. 65



Sacrifice d'Abraham — Fresque du cimetière de Saint-Thrason

le sacrifice d'Abraham de différentes manières. On voit Isaac tantôt portant le bois du sacrifice (fig. 65), tantôt agenouillé à côté du bûcher, et même quelquefois sur un monceau de bois. Souvent, lorsque la scène est représentée de la seconde manière, Abraham pose une main sur la tête de son fils, et de l'autre élève le glaive prêt à le frapper. La main divine sortant d'un nuage, et le bélier pris par les cornes dans le buisson font aussi parfois partie du tableau (1). Une troisième manière de figurer le même sujet (fig. 66)

Fig. 66.



Sacrifice d'Abraham. — Fresque du cimetière de Saint-Calliste.

est celle où l'on représente Abraham et Isaac, debout, étendant les bras dans l'attitude de la prière, et accompagnés du bélier, et quelquefois aussi du bûcher.

Le sacrifice d'Abraham était la figure du sacrifice de la croix et du sacrifice eucharistique. Isaac, chargé du bois du sacrifice, représente le Sauveur portant l'instrument de son supplice.

4. *Moïse quittant sa chaussure.* Plusieurs scènes empruntées à la vie du libérateur du peuple d'Israël ont été retracées sur les parois des hypogées chrétiens.

Le premier trait de la vie du législateur hébreu que les peintres chrétiens se plaisaient à reproduire est la mission divine de Moïse (fig. 67). Moïse

(1) On trouvera un exemple de cette manière de représenter le sacrifice d'Abraham sur le sarcophage que nous reproduisons ci-dessous p. 112, fig. 125.



détache sa chaussure pour s'approcher du buisson ardent d'où part la voix du Seigneur. Il est ordinairement seul, et, en déliant les cordons de ses sandales, porte ses regards, avec une expression de frayeur, vers le lieu où la voix céleste se fait entendre. La présence divine est quelquefois figurée par une main sortant d'un nuage (fig. 67).

Fig. 67



Moïse quittant sa chaussure.

Moïse frappant le rocher.

Fresque du cimetière de Saint-Calliste.

Saint Grégoire de Nazianze et saint Augustin disent que Moïse quittant sa chaussure rappelait aux fidèles les renoncements du baptême.

5. **Moïse frappant le rocher.** Ordinairement Moïse tient en main une verge avec laquelle il touche le rocher d'où s'échappe la source d'eau (fig. 63, n° 2, et 67). Souvent des Israélites se précipitent vers le rocher pour se désaltérer.

Fig. 68.



Fond de coupe en verre doré.

Cette scène, qui se voit non seulement dans les catacombes, mais aussi sur les sarcophages et les fonds de coupe en verre doré, symbolisait le baptême. Moïse était la figure de saint Pierre, qui, établi chef de l'Église, fait jaillir de *la pierre qui est Jésus-Christ* (I COR., X, 4) les eaux de la vie éternelle. Cette interprétation est confirmée par quelques fonds de coupe où, comme dans l'exemple ci-contre (fig. 68), le nom de *Petrus* se trouve à côté du personnage frappant le rocher.

Les artistes chrétiens ont aussi représenté Moïse recevant les tables de la loi, montrant la manne aux Hébreux, ou divisant et refermant les eaux de la Mer Rouge. Le passage de la Mer Rouge était la figure du baptême : *Per mare transitus*, dit saint Augustin, *baptismus est*.

6. **Élie enlevé au ciel** sur un char traîné par quatre chevaux. Le prophète tient son manteau qu'il donne à Élisée. Ce sujet, qui se rencontre le plus souvent sur les sarcophages, était destiné à rappeler aux chrétiens le dogme de la résurrection. Saint Jean Chrysostome explique autrement cette représentation. La tradition du manteau fut regardé, aux premiers siècles, comme le symbole de la transmission de la doctrine et de la dignité de prophète d'Élie à Élisée. Cette scène fait allusion au Sauveur confiant à saint Pierre, avant de monter au ciel, le trésor de la doctrine évangélique et de ses pouvoirs divins.

7. **Tobie et le poisson.** Tobie est presque toujours représenté portant le poisson (fig. 69) ou le retirant de l'eau. Le poisson était, dans la primitive

Fig. 69.



Tobie retirant le poisson.  
Fresque du cimetière de Saint-Thrasion.

Église, le symbole le plus connu et le plus répandu du Sauveur. De même que le poisson de Tobie délivra Sara du démon qui l'obsédait, et rendit la vue au vieux Tobie, de même le Christ chassa le démon du monde et dissipa les ténèbres dans lesquelles l'humanité était plongée.

On ne peut pas confondre la scène de Tobie retirant le poisson de l'eau avec celle du pêcheur, représentée plusieurs fois sur les parois des chambres sépulcrales dites *des sacrements*, au cimetière de Saint-Calliste. Dans ces dernières peintures on voit un personnage retirant un poisson, pris à l'hameçon, du ruisseau même, formé par l'eau que Moïse fait jaillir du rocher. Cette dernière scène est une figure évidente du baptême.

8. **Le saint homme Job** est ordinairement représenté assis sur un monceau de fumier ou de cendres, dans l'attitude de la tristesse et de la mélancolie (fig. 70). Quelquefois il est entouré de sa femme et de ses amis. Cette scène

Fig 70.



Le saint homme Job.  
Fresque du cimetière de S.-Calliste.

rappelait aux premiers fidèles persécutés le dogme de la résurrection, que Job avait professé dans les termes les plus clairs, lorsque, au milieu de ses épreuves, il répondit à ses amis : « Je sais que mon Rédempteur est vivant, et que je ressusciterai au dernier jour. Je serai de nouveau revêtu de ma peau, et je verrai mon Dieu dans ma chair. Je le verrai moi-même, et non pas un autre; et je le contemplerai de mes propres yeux : cette espérance repose dans mon sein. » JOB, XIX. La scène de Job assis sur le tas de fumier est très commune sur les sarcophages chrétiens du IV<sup>e</sup> et du V<sup>e</sup> siècle. Voyez ci-dessous (p. 112, fig. 125) la gravure du sarcophage de Junius Bassus.

9. **Jonas.** Le prophète Jonas est un des personnages bibliques le plus fréquemment reproduits dans les fresques des catacombes, dans les bas-reliefs des sarcophages et sur les autres monuments chrétiens des premiers siècles. Les saints Pères sont unanimes à regarder l'histoire de Jonas comme la figure de la résurrection de Jésus-Christ; ils basent leur interprétation sur les paroles mêmes du Sauveur : « Comme Jonas fut pendant trois jours et trois nuits dans le ventre de la baleine, de même le Fils de l'homme sera dans les entrailles de la terre pendant trois jours et trois nuits. » S. MATTH., XII, 40. La résurrection du Christ étant le type et la garantie de la nôtre, l'histoire de Jonas était très apte à exciter dans l'âme des chrétiens des sentiments de foi et d'espérance et à leur inspirer le courage pour supporter avec résignation les persécutions dirigées contre eux.

Jonas avait été aussi le prophète des gentils. Les scènes de la vie de Jonas, et surtout celle où on le voit couché sous l'arbrisseau, symbolisaient donc aussi la vocation des gentils, la pénitence qui leur était prêchée et la confusion des juifs égoïstes qui se prétendaient seuls appelés à la foi.

Jonas est représenté par les peintres des catacombes dans trois circonstances de sa carrière prophétique : 1<sup>o</sup> jeté à la mer et englouti par un monstre

marin; 2° rejeté par le monstre sur le rivage; 3° couché sous l'arbrisseau. On introduit parfois dans cette dernière scène quelques légers changements en retraçant le prophète reposant tristement, soit sous l'arbuste desséché, soit sans aucun abri. Il n'est pas rare de trouver réunies, dans le même tableau, toutes les phases de cette histoire, comme dans l'exemple suivant (fig. 71) que nous empruntons aux peintures du cimetière de Saint-Calliste.

Fig. 71.



Jonas sous l'arbrisseau.    Jonas rejeté par le monstre.    Jonas jeté à la mer.  
Fresque du cimetière de Saint-Calliste.

On a beaucoup discuté sur la nature du monstre qui engloutit Jonas et sur celle de la plante qui l'abrita contre les ardeurs du soleil. Quoi qu'il en soit, les artistes des premiers siècles ont toujours fait du poisson un monstre marin extraordinaire aux formes bizarres et fantastiques, et de l'arbrisseau à peu près constamment une courge ou citrouille garnie de feuilles et de fruits.

10. Les trois jeunes Hébreux dans la fournaise. Sidrach, Misach et

Fig. 72.



Les jeunes Hébreux dans la fournaise.  
Fresque du cimetière de Saint-Hermès.

Abdenago sont ordinairement représentés debout dans la fournaise et étendant les bras comme les personnes en prière (fig. 72). Ils sont souvent coiffés du bonnet phrygien; plus rarement ils ont la tête découverte. Presque toujours vêtus, ils portent une tunique tantôt unie, tantôt ornée des deux bandes de pourpre que les anciens nommaient *clavi*. Cette scène était très propre



à encourager les chrétiens persécutés en leur rappelant la délivrance miraculeuse des jeunes Hébreux. Elle était encore, d'après saint Irénée (liv. V, ch. 5) et Tertullien (*De resurr.*), un des nombreux symboles de la résurrection en usage chez les premiers chrétiens.

On représente aussi les jeunes Hébreux conduits devant la statue du roi Nabuchodonosor et sommés de l'adorer (DAN., III). Ils sont vêtus d'une tunique liée au-dessus des hanches, et coiffés du bonnet phrygien. L'un d'eux a ordinairement les mains liées par devant; les autres ont les mains libres. Nabuchodonosor lui-même se trouve à côté d'eux montrant du doigt son propre buste placé au sommet d'une colonne; il semble par ce geste intimier aux Israélites l'ordre de se prosterner. Un personnage, vêtu en soldat romain, mais portant le bonnet phrygien, se tient quelquefois debout près du roi.

11. **Daniel dans la fosse aux lions.** Ce sujet est encore un de ceux qui se rencontrent très fréquemment dans les fresques des catacombes. L'histoire du prophète est racontée dans les livres saints (DAN., ch. XIV). Daniel avait

Fig. 73.



Daniel dans la fosse aux lions.

Fresque du cimetière de Sainte-Priscille, symbole de la résurrection glorieuse promise aux chrétiens persécutés qui persévèrent dans leur foi.

12. **Notre-Seigneur Jésus-Christ.** La première question qui se présente ici est celle de l'existence des portraits authentiques du Sauveur. Existait-il, aux premiers siècles, des images contemporaines retraçant les traits de

empoisonné le dragon adoré par les Babyloniens; il fut, à cause de la mort du faux dieu, précipité dans la fosse aux lions, et y resta six jours sain et sauf. Le prophète, ordinairement dépouillé de ses habits, lève les mains au ciel dans l'attitude de la prière. Deux lions sont à ses côtés, bien que le texte sacré en mentionne sept (fig. 73).

Les chrétiens, en retraçant cette scène, se proposaient le même but que dans la reproduction des jeunes Hébreux au milieu des flammes. Daniel, comme ces jeunes Israélites, avait échappé miraculeusement à la rage de ses persécuteurs; et, pour cette raison, était aussi un



l'Homme-Dieu? — Il serait difficile de prouver, croyons-nous, que, même au temps des apôtres, les fidèles aient possédé des peintures ou des sculptures reproduisant, d'une manière plus ou moins fidèle, l'image de Notre-Seigneur. En effet, les monuments historiques des premiers siècles gardent un silence complet sur l'existence de ces objets. Ce n'est que dans des écrits d'une date beaucoup plus récente et dont l'autorité est nulle ou pour le moins fort suspecte qu'on mentionne les portraits de Jésus-Christ attribués à saint Luc, à Nicodème ou à Pilate, et ceux qu'on appelle *acheiropoiètes*, (du grec « privatif, *χρη*, main, et *ποίησις*, fait) c'est-à-dire *faits sans le concours de la main de l'homme* (tels que le voile de Sainte-Véronique ou Sainte-Face, le portrait que le Sauveur lui-même aurait envoyé au roi Abgare).

Les Pères de l'Église des II<sup>e</sup>, III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles affirment généralement que Jésus-Christ, fidèle en tout point au rôle d'humiliation qu'il avait assumé pour la rédemption du genre humain, s'était revêtu d'une forme corporelle abjecte et dénuée de beauté. Ils s'appuyaient principalement sur deux textes du prophète Isaïe, qui dit, en parlant du Sauveur : « Il paraîtra sans gloire devant les hommes, dans une forme méprisable » (LII, 14) ; et : « Il est sans forme et sans beauté » (LIII, 21). Celse aussi reprochait aux chrétiens d'adorer un homme aux formes laides. Vers la fin du IV<sup>e</sup> siècle, et surtout pendant les siècles suivants, cette opinion fut combattue par un grand nombre de Pères soutenant que, sous le rapport du corps comme de l'âme, Notre-Seigneur fut le plus beau des enfants des hommes, comme il est dit dans le psaume XLIV : « Vous surpassez en beauté tous les enfants des hommes. » Au VIII<sup>e</sup> siècle, saint Jean Damascène se prononça énergiquement en faveur de la beauté du Christ, et nous décrit le Sauveur : « Taille élevée, sourcils abondants, œil gracieux, nez bien proportionné, chevelure bouclée, attitude légèrement courbée, couleur élégante, barbe noire, visage ayant la couleur du froment comme celui de sa mère, doigts longs, voix sonore, parole suave. » Cette description s'accorde assez bien avec celle que, selon une tradition reçue du V<sup>e</sup> au VIII<sup>e</sup> siècle, Lentulus, proconsul de la Judée avant Hérode, aurait envoyée au sénat romain. Ce portrait, bien qu'apocryphe, n'en est pas moins intéressant, parce qu'il correspond au type traditionnel adopté plus tard par les peintres chrétiens. « Dans ce temps, dit Lentulus, apparut un homme, qui vit encore et qui est doué d'une grande puissance : son nom est Jésus-Christ. Ses disciples l'appellent Fils de Dieu ; les autres le regardent comme un prophète puissant. Il rappelle les morts à la vie ; il guérit les malades de toute espèce d'infirmités et de langueurs. Cet homme est d'une

taille haute et bien proportionnée ; sa physionomie est sévère et pleine de vertu, de façon qu'à le voir on puisse l'aimer et le craindre aussi. Les cheveux de sa tête ont la couleur du vin, et, jusqu'à la naissance des oreilles, sont droits et sans éclat. Mais des oreilles aux épaules ils brillent et se bouclent. A partir des épaules, ils descendent sur le dos, distribués en deux parties à la façon des Nazaréens. Front pur et uni, figure sans tache et tempérée d'une certaine rougeur, physionomie noble et gracieuse. Le nez et la bouche sont irréprochables. La barbe est abondante, de la couleur des cheveux, et fourchue. Les yeux sont bleus et très brillants. A reprendre et à blâmer, il est redoutable ; à instruire et à exhorter, il a la parole aimable et caressante. La figure est d'une gravité et d'une grâce merveilleuses. Personne ne l'a vu rire une seule fois ; mais on l'a vu plutôt pleurer. Élané de corps, il a les mains droites et longues, les bras charmants. Grave et mesuré dans ses discours, il est sobre de paroles. De figure, il est le plus beau des enfants des hommes. »

Dans les catacombes on représentait ordinairement le Sauveur sous la forme du bon Pasteur, ou bien opérant des miracles, tels que la multiplication des pains et la résurrection de Lazare. Rarement les images du Rédempteur se trouvaient isolées ; celles qu'on rencontre datent de la période des visites pieuses, et présentent tous les caractères des peintures postérieures d'un ou de plusieurs siècles à la conversion de Constantin.

13. **Le bon Pasteur.** Notre-Seigneur lui-même s'était comparé au bon pasteur. « Je suis le bon pasteur, dit-il, et je connais mes brebis » (S. JEAN X, 14). Et dans une autre occasion énumérant les qualités du bon berger : « Qui est celui d'entre vous, demande-t-il aux juifs, qui, possédant cent brebis, et en ayant perdu une, ne laisse les quatre-vingt-dix-neuf autres dans le désert, pour s'en aller après celle qui s'est perdue, jusqu'à ce qu'il la trouve. Et lorsqu'il l'a trouvée, il la place sur ses épaules pour la ramener au bercail » (S. LUC, XV, 4 et 5). C'était sous le charme de cette riante parabole que l'Église, dès son berceau, aimait à rappeler aux fidèles la grandeur et les effets de la miséricorde divine. Aussi l'on peut dire, sans exagération aucune, que de toutes les figures symboliques c'est celle du bon Pasteur qui est le plus souvent reproduite dans les différents cimetières de la ville éternelle. On la retrouve dans tous les pays et sur tous les genres de monuments chrétiens, tels que lampes, sarcophages, pierres sépulcrales, verres dorés, etc.

Le bon Pasteur est représenté communément sous la figure d'un jeune homme imberbe et ayant les cheveux courts. Il porte une tunique descendant à peine jusqu'aux genoux, relevée par une ceinture à la hauteur des reins. Quelquefois la tunique, comme chez les esclaves, n'a qu'une manche; parfois aussi elle est recouverte de la pèlerine de cuir ou *scortea*. Les jambes sont enveloppées d'une espèce de réseau, appelé *fasciae crurales*. Le plus souvent le bon Pasteur, ramenant la brebis égarée sur ses épaules, est placé entre deux arbres sur lesquels sont perchés des oiseaux. Une ou plusieurs brebis l'accompagnent parfois et se pressent autour de lui. Ses principaux attributs sont le *pedum* ou bâton pastoral, la *syrinx* ou flûte à sept tuyaux symbolisant le son de la voix ou doctrine évangélique, et la *mulctra* ou vase à lait. Tantôt ces objets sont tenus à la main ou portés au bras, tantôt ils sont déposés aux côtés du bon Pasteur. Voyez les figg. 62, 63 et 126.

14. **La sainte Vierge Marie.** Il en est des images de la sainte Vierge comme de celles du Sauveur; nous n'en possédons aucune qui soit authentique ou contemporaine : « Nous ne connaissons pas les traits de la Vierge Marie, » dit saint Augustin. Les artistes chrétiens se sont efforcés, dans la mesure de leurs forces, de réaliser dans les images de Marie ce caractère que saint Ambroise appelle la forme même de l'honnêteté, *figura probitatis*. Ils ont presque toujours représenté la Mère de Dieu sous les traits d'une jeune personne dont la tête est couverte d'un voile encadrant le visage et retombant sur les épaules. Lorsque Marie est sans voile, ses cheveux sont relevés au-dessus du front, où ils se divisent en deux boucles opposées. Son vêtement ordinaire est une tunique en forme de dalmatique, ornée de deux bandes de couleur, et quelquefois aussi de disques en métal ou de rondelles en étoffe vivement colorée, appelés *calliculae*.

La sainte Vierge est figurée de deux manières dans les peintures des catacombes, sur les verres dorés et les sarcophages chrétiens des premiers siècles. Le plus souvent elle est assise et tient son divin Fils sur les genoux; on la voit aussi, mais plus rarement, debout dans l'attitude de la prière.

Lorsqu'elle est représentée de la première manière, elle est régulièrement assise sur un siège semblable aux chaires épiscopales que l'on trouve dans les chapelles souterraines des catacombes, et presque toujours entourée des mages qui, debout, offrent leurs dons à l'Enfant. Ceux-ci, ordinairement au nombre de trois, sont vêtus d'une tunique courte et ceinte, au-dessus de laquelle ils portent souvent une espèce de *chiamyde* ou petit manteau; leur

Fig. 74.

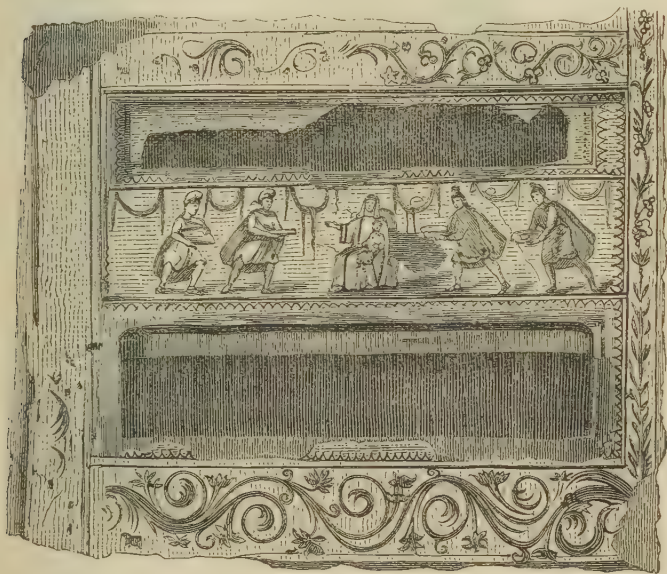


L'adoration des mages.

Fresque du cimetière de Saint-Soter (vers 300.)

vraie publiée par le commandeur de Rossi sur les images de la sainte Vierge trouvées dans les catacombes (1). M. de Rossi estime que cette peinture date du III<sup>e</sup> siècle.

Fig. 75.



L'adoration des mages. — Fresque du cimetière de Domitille (III<sup>e</sup> siècle).

(1) Voyez, sur le nombre des mages dans les peintures et les sculptures chrétiennes des premiers siècles, DE ROSSI, *Images choisies* etc. p. 11 et suiv. — La sainte Vierge avec l'Enfant est aussi très souvent figurée sur les sarcophages; les mages n'y sont jamais qu'au nombre de trois.



Nous donnons aussi (fig. 76) l'image de la même Vierge sur une échelle un peu plus grande. Cette gravure permettra de se former une idée assez exacte du style des fresques anciennes des catacombes.

Fig. 76.



La Vierge avec l'Enfant. — Fresque du cimetière de Domitille (III<sup>e</sup> siècle).

L'adoration des mages rappelait aux fidèles trois dogmes importants : la vocation des gentils, la divinité de Notre-Seigneur et la maternité divine de Marie.

Lorsque les mages ne figurent pas autour de la Vierge assise, d'autres signes indiquent qu'il ne faut pas voir dans ce groupe une mère et un enfant



quelconque, mais bien la sainte Vierge avec son divin Enfant. Il y a d'abord le siège ou *cathedra* qui caractérise quelquefois la représentation de la sainte Vierge tenant l'Enfant; d'autres fois c'est une étoile ou un prophète qui accompagne la Mère de Dieu. On trouve même ces deux derniers signes réunis, comme dans l'exemple suivant (fig. 77, emprunté au cimetière de

Fig. 77.



La sainte Vierge avec l'Enfant. — Fresque du cimetière de Sainte-Priscille.

Sainte-Priscille. Cette peinture, que M. de Rossi croit de la fin du 1<sup>er</sup> ou du commencement du 11<sup>e</sup> siècle de notre ère, est la plus ancienne image connue de la sainte Vierge.

Les premiers chrétiens représentaient aussi la sainte Vierge, avec ou sans

l'Enfant, sous la forme d'une *orante*, c'est-à-dire debout et levant les bras comme une personne dans l'attitude de la prière. Il est même des auteurs qui ont cru voir la Mère du Sauveur dans le plus grand nombre des figures d'orante qu'on rencontre assez nombreuses dans les catacombes. M. le commandeur de Rossi s'exprime, à ce sujet, de la manière suivante : « On ne saurait vraiment nier qu'en peignant leur *orante* les premiers chrétiens aient souvent voulu représenter la Vierge Marie. Pour ne pas multiplier les preuves, il me suffira de citer les coupes de verre (1), ainsi que le célèbre marbre de Saint-Maximin en Provence (2) : ces monuments portent le nom même de la sainte Vierge gravé sur la tête de l'orante. Mais on ne saurait nier non plus que souvent l'orante représente soit une martyre soit une fidèle morte, et que plus d'une fois encore elle personnifie l'Église. Lors donc qu'il n'y a point de nom inscrit autour de la tête et que nous ne découvrons aucun signe capable de nous faire reconnaître la femme en prière, la question reste indécise. Pour un grand nombre d'images de ce genre qui, selon l'intention des premiers fidèles, représentaient la sainte Vierge, nous pouvons soupçonner cette intention, mais nous ne pouvons point la démontrer. » *Images choisies*, p. 5. — Voici (fig. 78) une Vierge, dans l'attitude d'une orante et accompagnée de l'Enfant Jésus. Cette fresque, découverte, en 1840, dans le tympan d'un *arcosolium*, au cimetière d'Ostrien (dit autrefois de Sainte-Agnès), date très probablement du IV<sup>e</sup> siècle. La Vierge porte un voile : son cou est

Fig. 78.



La sainte Vierge en orante. — Fresque du IV<sup>e</sup> siècle, au cimetière d'Ostrien.

(1) Nous donnons ci-dessous, p. 108, fig. 118 et 119, en parlant des verres dorés, deux exemples de cette représentation.

(2) Voyez le dessin que donne de ce marbre l'éditeur des *Hagioglypta* de MACARIUS, p. 36.

orné d'un riche collier; elle a, par-dessus sa tunique, un *pallium* ou *stola* de matrone, qui, retombant symétriquement sur ses bras, paraît former deux larges manches, et elle lève les mains comme une orante. Son Fils est assis sur ses genoux; mais on n'en voit que le buste, aujourd'hui à demi effacé. A chaque côté de la Vierge, à la hauteur de ses mains, se trouve le monogramme du nom du Christ. Toute la fresque est maculée de taches noires.

Il résulte des observations précédentes, que plusieurs images de la sainte Vierge sont antérieures au IV<sup>e</sup> siècle. Ce seul fait, dûment constaté de nos jours, suffit à lui seul pour réfuter l'assertion calomnieuse de Basnage et des protestants, qui prétendent qu'on n'a commencé à peindre la Vierge qu'après le concile d'Ephèse, célébré en 431. Il réfute aussi l'opinion de quelques auteurs catholiques qui attribuent à un canon du concile d'Ephèse l'origine des images de Marie tenant l'Enfant Jésus sur les genoux ou dans les bras.

15. **Jésus-Christ multipliant les pains.** Les chrétiens, en retraçant cette scène sur les parois des catacombes, les verres dorés et les sarcophages, avaient l'intention de figurer la sainte Eucharistie, dans laquelle s'opère la multiplication mystique du pain céleste, destiné à être la nourriture de nos âmes.

Le Sauveur est représenté communément sous la figure d'un jeune homme imberbe, vêtu du manteau et de la tunique, souvent ornée de deux bandes

Fig. 79.



Multiplikation miraculeuse des pains.  
Fresque du cimetière *ad duas lauros*.

de pourpre. Il tient de la main droite, comme signe de sa puissance, une verge avec laquelle il touche une des corbeilles placées à ses pieds, au nombre de cinq, six (fig. 79) ou sept. Il n'est pas rare de voir figurer aussi des poissons dans la composition de cette scène, parce que, dans chacune des multiplications miraculeuses des pains rapportées par saint Marc (VI, 36-44, et VIII, 1-9), le Sauveur, en même temps que des pains, multiplia aussi des poissons; ensuite, le poisson fut, pendant les premiers siècles, le symbole le plus usité pour désigner le Sauveur.

16. **Le paralytique guéri** est représenté ordinairement au moment où,

Fig. 80.



Le paralytique emportant son grabat.  
Fresque du cimetière de Saint-Calliste.

quittant la piscine probatique, il emporte son grabat sur le dos. Il est régulièrement vêtu d'une tunique ceinte, et porte une espèce de caleçon. Le grabat des Romains consistait en un réseau de cordes tendu sur un châssis de bois, simple et peu élevé (fig. 80).

Quelques auteurs ont cru que la guérison du paralytique symbolisait la rémission, par le sacrement de pénitence, des péchés commis après le baptême. D'autres y ont vu un symbole de la résurrection. Après les découvertes récentes qu'on a faites au cimetière de Saint-Calliste, il paraît presque certain que cette scène était une figure du bap-

tême. En effet, elle rappelait aux fidèles la *piscine probatique* et les guérisons miraculeuses opérées par la vertu divine communiquée aux eaux de cette fontaine.

17. **Résurrection de Lazare.** Rien de plus propre pour inculquer aux fidèles le dogme de la résurrection future que la résurrection de Lazare par le divin Sauveur.

Jésus ressuscitant Lazare est représenté de la même manière que dans le miracle de la multiplication des pains (fig. 81). La verge que le Sauveur tient à la main touche la tête de Lazare. Quelquefois le Sauveur ne porte pas de verge ; dans ce cas, il bénit le mort à *la manière latine* (1), ou lui impose les mains sur la tête. Lazare est habituellement figuré sous la forme d'une petite momie enveloppée de bandelettes, la tête couverte d'un suaire laissant la face libre, conformément à la description que nous donne l'Évangile : « Le mort sortit ayant les pieds et les mains liés de bandelettes et le visage entouré d'un suaire. » S. JEAN, XI, 44. Le cadavre est placé dans une position verticale, à l'entrée du tombeau, qui a la forme d'un édifice ou petit temple ; et Marie, la sœur de Lazare, embrasse quelquefois les pieds du Sauveur.

(1) Dans la bénédiction dite à *la manière latine*, le pouce, l'index et le médus sont levés, tandis que les deux derniers doigts sont repliés sur la paume de la main. Dans la bénédiction à *la manière grecque*, on rapproche le pouce de l'annulaire qui est courbé vers la paume de la main ; l'index, le médus et le petit doigt sont levés.



Fig. 81.



La résurrection de Lazare.  
Fresque du cimetière *ad duas lauros*.

Au cimetière de Saint-Calliste on trouve deux exemples de cette scène, dans lesquels Lazare, ressuscité et débarrassé des bandelettes, se trouve debout devant le portique qui figure le tombeau.

Quant aux proportions données aux deux personnages, il faut remarquer que la taille du Sauveur l'emporte de beaucoup sur celle de Lazare; ce dernier ne reçoit même souvent que la taille d'un enfant. Les artistes chrétiens voulaient marquer de

cette manière la supériorité du Christ. Cette même disproportion de taille existe ordinairement dans toutes les scènes où le Sauveur intervient opérant un miracle.

18. **Représentations de repas.** Ces représentations se divisent en deux classes selon qu'elles symbolisent la sainte Eucharistie ou le bonheur des élus dans le ciel.

*A. Repas symbolisant la sainte Eucharistie.* Des personnages, régulièrement au nombre de sept, sont assis ou plutôt, selon l'usage des anciens Romains, étendus et couchés sur des lits, devant une table en forme d'hémicycle. Sur la table sont posés un ou deux plats de poissons; et sept, huit ou même douze corbeilles de pains se trouvent à terre devant la table (fig. 82). Cette scène rappelle non seulement les différentes multiplications miraculeuses de pains et de poissons opérées par le Sauveur, mais aussi l'apparition de Notre-Seigneur ressuscité à sept apôtres et disciples sur les bords du lac de Tibériade. Saint Jean raconte, dans son Évangile (XXI, 1-14), comment Jésus, apparaissant à ces sept disciples, les nourrit miraculeusement, en leur servant du pain et des poissons.

Il y a, dans cette représentation, une allusion évidente à la sainte Eucharistie, où Notre-Seigneur se cache sous les espèces sacramentelles du pain. On sait aussi qu'aux premiers siècles le poisson symbolisait le Sauveur.



Ce sujet se rencontre plusieurs fois au cimetière de Saint-Calliste, dans une série de chambres sépulcrales dont les peintures se rapportent aux sacrements du baptême et de l'Eucharistie. On le trouve aussi dans d'autres hypogées, par exemple dans celui d'Ostrien (de Sainte-Agnès).

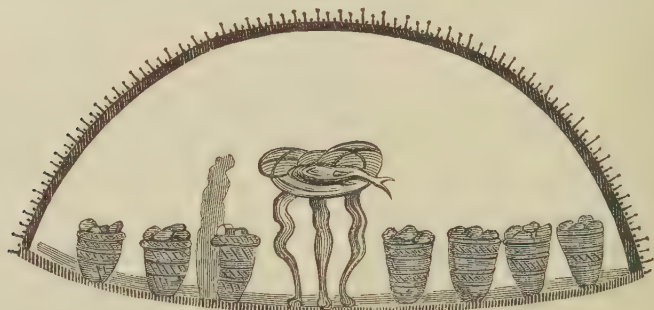
Fig. 82.



Banquet symbolisant la sainte Eucharistie. — Fresque du cimetière de Saint-Calliste.

Une fresque de la catacombe de Saint-Calliste où l'on voit une table en forme de trépid couverte de trois pains et d'un poisson, et placée entre sept corbeilles de pain (fig. 83), présente, sans aucun doute, la même signification que la scène dont nous venons de parler et dans laquelle figurent les disciples.

Fig. 83.



Fresque du cimetière de Saint-Calliste symbolisant la sainte Eucharistie.

B. *Repas symbolisant le bonheur des élus*. La représentation du banquet céleste présente, au premier aspect, quelque analogie avec celle du banquet eucharistique : dans l'un comme dans l'autre, des personnages sont étendus devant une table en forme d'hémicycle. Cependant, au moindre examen, on découvre des différences assez notables. Au banquet symbolique

de la divine Eucharistie figurent régulièrement sept apôtres ou disciples autour d'une table couverte de poissons et accompagnée soit de corbeilles de pains posées à terre devant elle soit de tout autre signe iconographique rappelant les multiplications miraculeuses des pains, tandis que, dans la représentation du banquet céleste, les convives, ordinairement en nombre moindre que sept, appartiennent aux deux sexes, et n'ont devant eux qu'un

Fig. 84.



Repas symbolisant le bonheur des élus. — Fresque de la fin du III<sup>e</sup> siècle, découverte en 1851, au cimetière des Saints-Pierre-et-Marcellin.

poisson placé sur une petite table en forme de trépied ; les corbeilles de pains y font constamment défaut. Ce qui caractérise encore tout particulièrement cette représentation, c'est la présence de l'Amour, *Agape* (du grec ἀγάπη), et de la Paix, *Irene* (du grec εἰρήνη), personnifiés par deux jeunes personnes, la tête sans voile, revêtues d'une simple tunique garnie souvent de bandes de pourpre, et assises aux extrémités du *lectus triclinaris*, ou bien aux côtés de la petite table en forme de trépied. Auprès d'elles on lit des inscriptions exprimant leurs noms et les formules MISCE MI (*mihi*) ou NOBIS, *préparez-moi* ou *préparez-nous un mélange*, et DA et PORGE (*porrige*) CALDA (*calida*), *présentez des choses chaudes*, faisant allusion à l'usage qu'avaient les Romains de mélanger, dans leurs repas, de l'eau chaude au vin.

Le bonheur des élus est symbolisé par un repas auquel servent l'Amour et la Paix, parce que ces deux jouissances étaient censées être les principales du paradis.

Jusqu'en 1845, les repas symbolisant la béatitude éternelle passaient erronément pour représenter les agapes ou repas fraternels des premiers chrétiens.

19. **Jésus-Christ entouré de ses disciples.** Deux traits principaux de la vie du Sauveur, reproduits sur les parois des catacombes, nous montrent

Jésus-Christ avec ses disciples : ce sont l'enseignement donné aux apôtres et la célébration de la dernière Cène.

Notre-Seigneur entre les apôtres saint Pierre et saint Paul se rencontre très rarement dans les peintures souterraines; ce n'est que sur les fonds de coupe en verre doré que cette représentation est commune.

20. **Notre-Seigneur et les deux Testaments.** Entre les diverses manières de figurer l'ancien et le nouveau Testament, celle qui représente le Sauveur

Fig. 85.



Notre-Seigneur entre les deux Testaments.  
Fresque du cimetière d'Ostrien.

assis entre deux *scrinia*, *cistae* ou coffrets remplis de *volumina*, volumes ou rouleaux, est une des principales. Nous en donnons ci-contre (fig. 85) un exemple emprunté au cimetière d'Ostrien (de Sainte-Agnès). Le geste du Sauveur, presque semblable à celui de la bénédiction à la manière latine, est le geste oratoire en usage chez les anciens. Les volumes ou rouleaux sont au nombre de sept, sans doute dans une intention symbolique.

Les peintures bibliques qui se rencontrent plus rarement dans les catacombes sont les suivantes : 1<sup>o</sup> David armé de la fronde ; 2<sup>o</sup> l'Annonciation ; 3<sup>o</sup> Jésus-Christ au milieu des docteurs ; 4<sup>o</sup> le baptême du Sauveur ; 5<sup>o</sup> l'aveugle guéri ; 6<sup>o</sup> les vierges prudentes, et 7<sup>o</sup> saint Pierre et le coq (1).

21. **Administration du sacrement de baptême.** Au cimetière de Saint-Calliste on rencontre plusieurs fois cette représentation. Un homme d'un âge mûr pose la main droite sur la tête d'un enfant placé dans l'eau jusqu'aux genoux. L'administration du sacrement, dans une de ces peintures, a lieu dans le torrent même formé par l'eau jaillissant du rocher battu par Moïse. Cette circonstance n'est pas fortuite : elle a une signification symbolique intimement liée à celle de la scène même où le libérateur du peuple hébreu

(1) On ne connaît jusqu'ici qu'un seul exemple de peinture où les vierges folles soient représentées avec les vierges prudentes. Saint Pierre avec le coq n'a aussi été trouvé qu'une seule fois dans les fresques. Cette dernière scène se voit assez souvent sur les sarcophages.

Fig. 86.



L'administration du baptême.  
Fresque du cimetière de Saint-Calliste.

est représenté frappant le rocher. En effet, comme nous l'avons dit ci-dessus, p. 71, la source qui s'échappe du rocher symbolise les eaux vivifiantes du baptême.

La faible immersion de l'enfant et l'infusion de l'eau sur la tête de celui-ci par le ministre du sacrement prouvent à l'évidence qu'au moins depuis le commencement du III<sup>e</sup> siècle le baptême par infusion était en usage dans l'Église d'Occident.

22. **Images de saints.** Les images des saints se trouvent assez fréquemment dans les cryptes historiques ou les chambres sépulcrales fréquentées pendant la période des visites pieuses. On peut poser en règle générale que toutes sont postérieures à la conversion de Constantin. Cette règle n'est pas seulement établie par les témoignages historiques, elle l'est aussi par les caractères iconographiques mêmes d'un grand nombre de ces images. Plusieurs sont ornées du nimbe, qui n'a été attribué aux saints qu'à partir du commencement du VI<sup>e</sup> siècle ; elles présentent, en outre, tous les caractères des peintures byzantines des VI<sup>e</sup>, VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles.

23. **Scènes empruntées à l'histoire ecclésiastique.** Ces scènes sont d'une rareté excessive dans les peintures des trois premiers siècles. Aussi, M. de Rossi ne craint-il pas d'affirmer que la *seule* peinture de cette espèce, découverte jusqu'aujourd'hui, se trouve au cimetière de Saint-Calliste. Elle représente un martyr comparaissant devant le juge. Au IV<sup>e</sup> siècle, elles commencent à être un peu moins rares.

24. **Orphée jouant du luth.** Cette scène, empruntée à la mythologie, est très commune dans les peintures des catacombes et sur les monuments chrétiens des premiers siècles. Quelquefois Orphée, coiffé du bonnet phrygien et portant l'*anaxyris* (espèce de caleçon brodé qui se prolonge jusqu'aux pieds), est assis entre deux arbres, sur lesquels sont perchés un paon et d'autres oiseaux captivés par les sons harmonieux qu'il tire de son instrument. Des lions, des ours, des panthères et des serpents, représentant les

Fig. 87.



Orphée jouant du luth.  
Fresque du cimetière de Saint-Calliste.

animaux sauvages, se trouvent d'un côté du chantre de la Thrace ; de l'autre, on voit des animaux domestiques. Parfois aussi, comme dans l'exemple ci-contre (fig. 87), Orphée se trouve simplement entre deux animaux.

Chez les premiers chrétiens Orphée adoucissant les bêtes féroces aux sons de sa lyre était un symbole du Sauveur domptant les passions des hommes et les attirant par le charme de sa doctrine. Dans le traité intitulé : *Cohortatio ad gentes*, Clément d'Alexandrie, après

avoir raconté la légende d'Orphée et le pouvoir qu'on attribuait à ses chants, fait voir que la parole du Christ a bien plus de force et de vertu. « La puissance de mon chantre (le Christ), dit-il, ne se borne pas à de si vulgaires prodiges ; il est venu, comme un libérateur, rompre la dure servitude, briser la tyrannie que le démon faisait peser sur les hommes ; et, nous attirant doucement sous le joug suave et bienfaisant de la religion et de la piété envers Dieu, il rappelle vers le ciel, notre véritable patrie, nos cœurs inclinés vers la terre. Lui seul, oui, seul de tous les Orphées, il a su dompter les animaux les plus difficiles à vaincre, c'est-à-dire les hommes : les oiseaux qui représentent les hommes légers ; les serpents, qui sont les traîtres ; les lions, les rapaces. Les pierres, les rochers, les arbres, ce sont les insensés ; mais plus insensible que les rochers est l'homme entravé par l'ignorance. Eh bien ! toutes ces bêtes si cruelles, ces pierres dures, les chants célestes de notre Sauveur les ont transformées en hommes pleins de mansuétude. Voyez quelle est la puissance des accents du nouvel Orphée, qui des pierres a fait des hommes, et des bêtes féroces a fait des hommes doux et débonnaires. »

25. **Personnification des quatre saisons.** Les premiers chrétiens reproduisaient de différentes manières ces personnifications sur les parois des catacombes et sur les sarcophages. Tantôt ils les représentaient par des personnes



occupées aux travaux des champs correspondants aux différentes saisons, tantôt par les produits propres à chacune d'elles. Ces produits étaient quelquefois placés dans des cornes d'abondance, des corbeilles ou sur des plateaux, et portés par des figures humaines ou des génies ailés.

Les saisons symbolisaient aux yeux des chrétiens la résurrection future. « Dieu, dit Tertullien, étale de toutes parts le témoignage et le modèle de la résurrection. Chaque jour la lumière s'éteint et se rallume; sans cesse les ténèbres lui succèdent et lui font place; les astres expirent et revivent; les saisons finissent et se renouvellent. » *Apolog.*, ch. 48. La vicissitude des saisons offrait donc l'emblème de l'instabilité de la vie de l'homme; leur retour successif annonçait le retour de la mort à la vie.

Ce sont là les principaux types qui forment la *série* ou le *cycle* des peintures à sujets des catacombes de Rome. Ces types peuvent, comme on le voit, être subdivisés en trois classes principales, selon que leurs sujets sont empruntés à la Bible, à l'histoire ecclésiastique ou à la mythologie. Les premiers (n<sup>os</sup> 1-20) pourraient être appelés *bibliques*, les suivants (n<sup>os</sup> 21-23) *ecclésiastiques*, et les deux derniers (n<sup>os</sup> 24 et 25) *mythologiques*.

Nous terminons cette étude sur les peintures à sujets par deux observations générales :

1<sup>o</sup> Dans les catacombes, qui aux temps de la persécution servaient de lieu de sépulture aux martyrs, la plupart des peintures reproduisent des scènes touchantes et gracieuses; quelques-unes seulement contiennent une allusion aux tourments des martyrs. A cette dernière classe appartiennent les scènes représentant les Hébreux dans la fournaise ardente et Daniel dans la fosse aux lions; elles avaient pour but de relever le courage et de faire naître la confiance dans la protection divine, en rappelant aux chrétiens d'abord la délivrance miraculeuse de ces jeunes héros, et ensuite, d'une manière indirecte, le dogme de la résurrection.

2<sup>o</sup> Il résulte de ce que nous venons de dire que le décret du concile d'Elvire, célébré en 305 (1), qui paraît, à la première lecture, prohiber aux chrétiens l'usage des peintures dans les églises, n'est qu'une mesure prise exceptionnellement et provoquée par les circonstances. Les protestants et les iconoclastes se sont donc prévalus à tort de cette défense pour proscrire le culte des images. L'unique motif qui fit porter ce décret fut le

(1) Voici le texte de ce décret : *Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur*. Conc. Illib., can. 57.

désir de soustraire les peintures sacrées au danger de profanation au moment où l'Église se trouvait sous la menace de la persécution de Dioclétien.

### c) Symboles.

Aux premiers siècles de l'Église, les principaux dogmes de la foi chrétienne étaient tenus cachés à ceux qui n'avaient pas reçu le baptême. Cette coutume ou règle, qui défendait de manifester la doctrine de l'Église à ceux qui n'étaient point initiés, s'appelait la *discipline du secret*, en latin *disciplina arcani*. Elle avait principalement pour objet les mystères les plus augustes du christianisme, tels que les dogmes de la très sainte Trinité et de l'Incarnation. Les sacrements aussi tombaient, sans exception, sous la loi du secret. Voici un passage remarquable de saint Cyrille de Jérusalem relatif à la discipline du secret : « Jamais, dit-il, il ne fut parlé à un gentil quelconque du mystère caché du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Nous n'en parlons pas même ouvertement devant les catéchumènes ; mais nous en parlons souvent d'une manière occulte, de sorte que les fidèles, qui savent la chose, comprennent, et que ceux qui l'ignorent ne soient point scandalisés par une révélation prématurée. » *Catech.* VI (1). Lorsqu'on est familiarisé avec la lecture des saints Pères, on connaît les formules : *Norunt fideles, les initiés et les fidèles savent, je m'adresse aux fidèles*, employées pour parler des dogmes devant une assemblée composée de baptisés et de catéchumènes. Nous trouvons dans cette loi de l'Église primitive, l'origine des signes symboliques dont nous allons parler.

Les premiers chrétiens se servaient des symboles, d'abord pour soustraire à la dérision des gentils les plus augustes vérités de la religion, ensuite comme *tessères*, c'est-à-dire comme signes de ralliement pour se reconnaître entre eux.

Les plus anciens de ces symboles, les plus respectables et les plus faciles à interpréter avec certitude, sont ceux que Clément d'Alexandrie

(1) Saint Cyrille de Jérusalem a écrit plusieurs instructions connues sous le nom de *catéchèses*. Elles sont divisées en deux sections : les unes, destinées aux catéchumènes, gardent le silence sur les principaux dogmes de la religion et surtout sur le saint sacrement de l'Eucharistie ; les autres, faites pour les fidèles baptisés, exposent ouvertement les mystères. En parlant des catéchèses des fidèles, saint Cyrille s'exprime dans les termes suivants : « Lorsque la catéchèse est récitée, si un catéchumène vient vous demander : Que disaient les docteurs ? ne dites rien à cet homme du dehors. » *Préface des catéchèses*.

Fig. 88.



Pierre gravée du II<sup>e</sup> siècle.

colombe portant un rameau d'olivier, un agneau, une barque avec un mât en forme de *tau*, et enfin le bon Pasteur.

Nous examinerons ceux d'entre les symboles qui présentent le plus d'intérêt.

1<sup>o</sup> **Le poisson.** Pendant les trois premiers siècles de l'Église, le poisson était un des symboles les plus répandus parmi les chrétiens pour signifier le Sauveur. Il était employé de deux manières, d'abord comme nom, ensuite comme figure. Le mot grec *ΙΧΘΥς*, *ichtus*, qui signifie *poisson*, fournit les initiales des mots *Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Ὁ σωτήρ*, c'est-à-dire *Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur*. Comme on le voit, ce mot se prêtait admirablement pour exprimer le nom de Jésus-Christ, ses deux natures et sa qualité de Sauveur. Le poisson représenté sur les monuments peints ou sculptés avait la même signification ; il était un signe hiéroglyphique rappelant aux chrétiens le mot *ΙΧΘΥς* et toutes les vérités que ce mot symbolisait. Dans la suite, les saints Pères ont rattaché beaucoup de souvenirs à ce signe mystérieux. En effet, le poisson rappelait les faits évangéliques les plus populaires : les apôtres étaient des pêcheurs ; Jésus-Christ avait multiplié les pains et les poissons et procuré aux disciples une pêche miraculeuse. Ensuite, comme le poisson naît dans l'eau et ne peut vivre hors de l'eau, de même le chrétien puise la véritable vie dans les eaux du baptême. Les fidèles voyaient donc en quelque sorte leur propre image dans le symbole du poisson ; aussi se donnaient-ils le nom de *pisciculi*, petits poissons.

L'acrostiche *ΙΧΘΥς* et le poisson symbolique se rencontrent dans les peintures et les épitaphes des catacombes ; mais c'est principalement sur les pierres gravées et les objets portatifs à l'usage de la piété des premiers chrétiens, qu'ils étaient fréquents.

mentionnait déjà au II<sup>e</sup> siècle et qu'il recommandait aux fidèles de son temps comme types des anneaux à cachet : la colombe, le poisson, la barque, la lyre et l'ancre. La pierre gravée ci-contre (fig. 88), qui remonte au II<sup>e</sup> siècle, donne plusieurs des symboles les plus anciens : l'ancre entre deux poissons, le poisson isolé, le mot *ΙΧΘΥς* inscrit dans le champ, la croix en *tau* surmontée d'une

Sur les parois d'une des chambres sépulcrales du cimetière de Saint-Caliste on voit retracée jusqu'à deux fois l'image d'un poisson nageant dans l'eau et portant sur le dos une corbeille couverte de pains à sa partie supérieure, dans laquelle on remarque à l'intérieur, à travers un treillis, un objet

Fig. 89.



Fresque de Saint-Caliste.

rouge ressemblant à un petit vase de verre rempli de vin. L'ouverture du treillis est marquée dans notre gravure par une teinte plus foncée. « Lorsque j'aperçus pour la première fois cette peinture, dit le commandeur de Rossi, je me rappelai immédiatement les paroles de saint Jérôme : *Il n'y a pas de plus riche que celui qui porte le corps du Seigneur dans une corbeille d'osier, et son sang dans un vase de verre*. Cette représentation est un des plus beaux symboles de la sainte Eucharistie. En effet, dans d'autres peintures, que tous cependant regardent comme renfermant une allusion évidente à la sainte Eucharistie, on trouve des pains isolés, ou des pains et des poissons frits ; dans cette peinture-ci, au contraire, le poisson est représenté vivant, et nous fait penser aux paroles de saint Paulin, nommant le Sauveur *le pain véritable et le poisson de l'eau vive*. »

2. **L'ancre.** La croix ne paraît dans les monuments chrétiens des quatre premiers siècles que sous une forme dissimulée. L'ancre, qui était en même temps un symbole de l'espérance, servait, dès le premier siècle, à rappeler aux fidèles le signe de la rédemption. Voyez des exemples de l'ancre ci-dessus, p. 35, fig. 51, et p. 93, fig. 88. Tertullien atteste que le *tau*

Fig. 90.



Fresque du cimetière de Domitille.

des Grecs et le T des latins étaient aussi, quoique rarement, employés comme symboles de la croix. Une autre forme dissimulée de la croix, en usage au III<sup>e</sup> siècle, non seulement en Italie mais aussi en Grèce et en Asie, est la suivante : ☩.

3. **L'agneau** a été employé dès les premiers siècles pour représenter Notre-Seigneur Jésus-Christ. Dans les plus anciennes peintures, il est quelquefois accompagné du vase à lait, qu'il porte soit sur le dos, soit suspendu au bâton pastoral, comme dans l'exemple ci-contre (fig. 90). Cette représentation, évidemment destinée à rappeler la sainte Eucharistie, offre une grande analogie avec celle où le poisson porte sur le dos une corbeille de pains (fig. 89).

Dans la partie la plus ancienne du cimetière de Saint-Calliste on trouve le vase à lait posé sur un tertre entre deux agneaux. Ces agneaux, comme ceux que l'on voit dans la scène du bon Pasteur, symbolisent probablement les apôtres ou les chrétiens en général.

4. **Les orantes.** Les premiers chrétiens avaient coutume de prier debout,

Fig. 91.



Figure d'orante de la fin du premier ou du commencement du II<sup>e</sup> siècle.



les bras étendus et levés vers le ciel. La plupart des monuments chrétiens primitifs offrent des fidèles des deux sexes, et surtout des femmes, représentés dans cette attitude. Ces figures, qui ont reçu le nom d'*orantes* (du mot latin *orare*, prier), se distinguent par l'élégance et la richesse de leurs vêtements; elles portent souvent des dalmatiques à larges manches et garnies de bandes de pourpre, *clavi* (voyez p. 65, fig. 63, n° 4). Quelquefois même elles sont parées de colliers, de bracelets et d'autres bijoux. Nous donnons (fig. 91) une orante que l'on voit au cimetière de Saint-Calliste; les *clavi* font défaut. Cette peinture, qui semble remonter à la fin du 1<sup>er</sup> ou au commencement du 11<sup>e</sup> siècle, se rapproche, par les caractères qu'elle présente, des bonnes fresques de l'antiquité.

L'orante est le symbole de l'âme chrétienne, admise dans le ciel et devenue l'épouse de Jésus-Christ. Les deux arbres qui, dans quelques monuments, se trouvent à ses côtés, désignent le paradis ou la félicité éternelle. Quelquefois aussi l'orante symbolise l'Église. Enfin quelques savants, comme nous l'avons déjà fait remarquer à la page 82, voient dans les *orantes* la représentation de la Mère de Dieu, surtout lorsqu'elles se trouvent en rapport avec la figure du bon Pasteur.

5. **La colombe** se rencontre fréquemment sur les monuments chrétiens primitifs de tout genre, et surtout dans les épitaphes des six premiers siècles de notre ère. Sur les tombeaux elle symbolise ordinairement l'âme pure et innocente des fidèles défunts dont la dépouille mortelle repose en ces lieux. L'olivier qui se trouve à côté d'elle (voyez ci-dessus, p. 35, fig. 51), ou le rameau de cet arbre qu'elle porte souvent dans le bec sont le symbole de la paix dont jouit l'âme fidèle, et équivaut à la formule *IN PACE* si souvent employée dans les épitaphes. La colombe avec la branche d'olivier n'est donc qu'une espèce de signe hiéroglyphique, équivalant à l'acclamation qui n'est pas rare sur les marbres chrétiens : *SPIRITUS IN PACE* ou *SPIRITUS TUUS IN PACE*. Voyez fig. 51, 62, 63 et 88. La colombe symbolisait aussi quelquefois le Saint-Esprit.

« Non seulement la colombe, mais les oiseaux en général, dit le commandeur de Rossi, sont la figure de l'âme affranchie des liens du corps, qui a pris son vol vers la palme promise de la récompense éternelle et vers la paix du paradis. » *Bullettino*, 1874, p. 91.

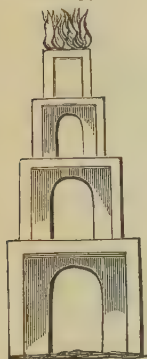
6. **Le paon** était le symbole de la résurrection : comme cet oiseau en muant se revêt de plumes éclatantes au printemps, de même notre âme se

Fig. 92.



Phénix.

Fig. 93.



Phare.

Fig. 94.



Palmes, au cimetière de Saint-Calliste.

revêtira, à la résurrection, d'un corps glorieux. Peut-être cet oiseau était-il aussi un symbole de l'immortalité; les anciens croyaient, en effet, que la chair du paon était incorruptible. Voyez la fig. 77.

7. **Le phénix.** Saint Clément de Rome nous enseigne, dans sa première épître aux Corinthiens, ch. 25, que le phénix est le symbole de la résurrection, et explique la signification mystique de cet oiseau fabuleux. Le phénix porte quelquefois le nimbe radié, d'autres fois il est sans nimbe. Dans ce dernier cas, on le reconnaît à la palme qu'il tient dans le bec. Ce symbole se rencontre aussi dans les épitaphes des catacombes.

8. **La barque et le phare.** Les premiers chrétiens comparaient souvent la vie humaine à une périlleuse navigation qui doit nous mener au port du salut éternel. La barque symbolisait cette pensée et rappelait aux fidèles les dangers auxquels l'homme est exposé sur la mer du monde. Le port est parfois indiqué par un phare. Très souvent aussi la barque était le symbole de l'Église du Christ ballotée par les tempêtes. Les mâts, à cause de l'antenne qui y est attachée transversalement, fournissaient des représentations dissimulées de la croix.

L'usage d'employer la barque comme symbole, fréquent dans les épitaphes jusqu'au milieu du III<sup>e</sup> siècle, se perd peu à peu à partir de cette époque.

9. **La palme** a été de tout temps le symbole du triomphe : les premiers chrétiens l'ont placée sur leurs tombeaux pour rappeler la victoire remportée par le défunt sur les ennemis de la foi.

Dans les catacombes la palme se rencontre sur les tombeaux de tous les fidèles indistinctement. Quelques savants cepen-

dant, surtout au XVII<sup>e</sup> siècle, ont vu dans ce signe un emblème du martyre. Il est prouvé maintenant que la palme seule ne constitue pas un indice suffisant.

10. **Instruments et emblèmes de profession.** Sur les épitaphes des païens on voit souvent figurer comme symboles les instruments de la profession du défunt. Les chrétiens des premiers siècles adoptèrent également cet usage. Un marteau, un ciseau et un coin indiquent la sépulture d'un sculpteur; une pioche ou une lampe, celle d'un fossoyeur; des tablettes de cire, un style et un faisceau de roseaux (fig. 95), celle d'un écrivain public; une trousse, celle d'un chirurgien. Quelquefois aussi le personnage lui-même est représenté dans l'exercice de sa profession, comme dans l'exemple ci-dessous (fig. 96), emprunté à une épitaphe du cimetière de Saint-Calliste, où l'on voit un forgeron chauffant le fer qu'il va battre sur l'enclume.

Fig. 95.

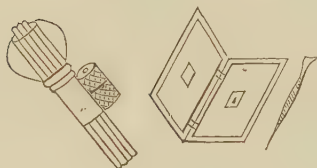
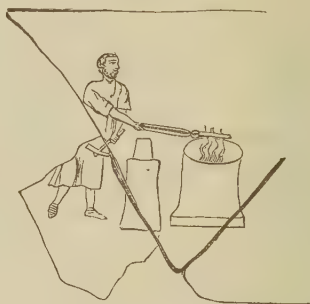


Fig. 96.



Emblèmes de profession.

Fig. 97.



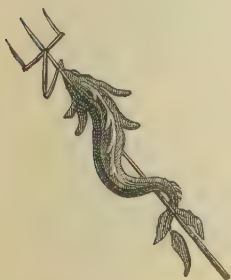
Fossoyeur, au cimetière de Saint-Calliste. rain de Saint-Calliste.

On rencontre fréquemment, dans les catacombes, des peintures représentant des fossoyeurs. Tout le monde connaît la fresque de Diogène le fossoyeur, qui a été reproduite dans un grand nombre d'ouvrages traitant des catacombes, entre autres dans *Fabiola*, l'intéressant roman historique du cardinal Wiseman. Nous donnons (fig. 97) un exemple de fossoyeur qu'on voit au cimetière souterrain de Saint-Calliste.

11. **Les monstres marins et les dauphins** n'étaient pas rares dans la peinture décorative des païens; on les rencontre également dans les plus anciennes fresques chrétiennes. « Jusqu'aujourd'hui, dit le commandeur de Rossi, je n'ai trouvé les monstres marins isolés et n'ayant aucun rapport

avec l'histoire de Jonas que dans les peintures des plus anciens *cubicula* inédites jusqu'aujourd'hui. Ces hippocampes et ces taureaux marins, servant à l'ornementation, furent souvent employés dans les fresques païennes des meilleurs temps de l'empire... Les peintres chrétiens continuèrent, dès le principe, à s'en servir comme d'un motif de décoration ; mais lorsque plus tard ils eurent commencé à les reproduire dans les scènes de Jonas, ils ne les répétèrent plus dans les parties ornementales. » *Roma sott.*, II, p. 247. « On me demandera, dit encore le même auteur, si l'on ne doit pas voir une intention symbolique dans l'emploi des peintures décoratives. Je réponds que j'ai toujours été très éloigné d'exagérer la pensée symbolique, et de vouloir en chercher et trouver les traces dans toutes les figures accessoires. Mais

Fig. 98



Dauphin enlacé autour d'un trident.

il est également vrai qu'il est difficile de croire que le souvenir des symboles n'ait eu aucune part dans le choix de certains motifs de décoration. » *Ibid.*, II, p. 358. Après ces paroles le commandeur de Rossi ajoute qu'on peut voir, dans la reproduction des monstres marins, une allusion plus ou moins cachée au poisson symbolique.

On trouve, au cimetière de Saint-Calliste, une peinture représentant un dauphin enlacé autour d'un trident (fig. 98). C'est encore là une des formes dissimulées de la croix.

12. **Le monogramme du Christ.** Ce signe mystérieux, qui servait à rappeler aux chrétiens leur Sauveur et leur Maître, consiste dans la combinaison du X et du P, les deux premières lettres du mot grec *XPICTOC*. Les diverses formes de ce chrisme peuvent se réduire à deux principales. Dans l'une, appelée *monogramme constantinien* ou simplement aussi *monogramme*, les deux lettres grecques sont liées de la manière suivante ✠ ; dans l'autre, la lettre X prend la forme d'une croix †, et la boucle du P s'attache à la ligne perpendiculaire supérieure de cette croix : ‡. Les deux formes ont été employées en Occident (1) ; la dernière, qu'on appelle *monogramme cruciforme* ou bien aussi *croix monogrammatique*, paraît avoir prévalu en Orient. Jusqu'ici le monogramme cruciforme, ‡, seul a été découvert sur les monuments égyptiens ; c'est aussi le seul qui se voie dans les Bibles copiées à Alexandrie aux premiers siècles de notre ère.

(1) « Dans les catacombes de Rome la croix monogrammatique devint d'un usage plus général (*uso prevalente*) à une date plus récente que le monogramme simple de Constantin. » *Bullettino*, 1875, p. 91.

A partir du milieu du IV<sup>e</sup> siècle, le monogramme est souvent accosté des deux lettres grecques Α et Ω (1), qui contiennent une allusion incontestable aux passages de l'Apocalypse où Dieu s'appelle l'alpha et l'oméga, le principe et la fin (APOC. I, 8; XXI, 6 et XXII, 13). Ces lettres sont jointes indifféremment à l'un et à l'autre monogramme (fig. 99 et 100); dans celui de la seconde forme, elles paraissent suspendues aux bras de la traverse. Dans quelques monogrammes le X admet une barre horizontale (fig. 101). D'autres fois la boucle du P est tournée du côté opposé; voyez p. 82, fig. 78, et p. 106, fig. 110.

Dans les Gaules le monogramme est fréquemment entouré d'une couronne (fig. 102) ou de palmes (fig. 103), symbolisant la victoire remportée par Jésus-Christ sur ses ennemis. Une signification analogue s'attache au monogramme cruciforme lorsqu'il est placé sous un arc de triomphe ou qu'il se trouve fixé au milieu de la lettre N (fig. 104); il peut alors s'interpréter : Χριστός νικῶν, c'est-à-dire : *Le Christ triomphe*.

Voici les principales formes du monogramme :



Différentes formes du monogramme du Christ.

A quelle époque le monogramme commença-t-il à être en usage? — Presque tous ceux qui ont écrit sur le monogramme avant le commandeur de Rossi en font remonter l'origine à l'époque même où les fidèles d'Antioche prirent, pour la première fois, le nom de chrétiens; c'est même pour cette raison, disent-ils, que ce signe est formé de lettres grecques et non pas de lettres latines. Les recherches sur les antiquités et surtout l'étude des inscriptions chrétiennes ont conduit le commandeur de Rossi à rejeter cette opinion et à considérer comme problématique l'existence du monogramme en tant que symbole avant le règne de Constantin. « Quoi qu'en disent plusieurs auteurs, même très savants, écrivait-il en 1855 (*Spicilegium solesmense*, III, p. 552), je dois avouer que, jusqu'aujourd'hui, je n'ai encore rencontré aucun monument chrétien plus ou moins authentique, prouvant d'une manière certaine que le monogramme ait été sculpté ou peint avant la conversion de Constantin. « Depuis que M. de Rossi a écrit

(1) L'oméga prend ordinairement la forme de la lettre minuscule ω.



ces paroles (en 1855), il n'a cessé de rechercher avec le plus grand soin les monogrammes antérieurs à Constantin; et il n'est pas encore parvenu à en découvrir un seul dont l'authenticité soit incontestable. Dans le second volume de sa *Roma sotterranea*, publié en 1868, il fait d'abord observer très judicieusement qu'il ne faut pas confondre le monogramme avec le sigle ✱. Ce dernier, formé par la combinaison des lettres I et X, signifie Ἰησοῦς Χριστός, *Jésus-Christ*, et était certainement en usage au III<sup>e</sup> siècle. Ensuite, il distingue entre le monogramme employé comme abréviation du mot Χριστός et le même monogramme employé comme symbole (1), et admet que le monogramme, comme abrégé du nom, se rencontre dans les épitaphes du III<sup>e</sup> siècle; mais il n'oserait en dire autant du monogramme employé comme symbole. « Ces faits, dit-il après avoir énuméré les exemples du monogramme trouvés au cimetière de Saint-Calliste, pourraient suffire pour prouver que le monogramme, pendant longtemps très rare et à peine sculpté sur l'une ou l'autre pierre plutôt comme abréviation que comme symbole, devint plus tard (c'est-à-dire au IV<sup>e</sup> siècle) commun sur les monuments d'art chrétien de toute espèce. » *Roma sott.*, II, p. 322. Et il ajoute qu'avant de trancher définitivement la question, il faut attendre que les autres cimetières chrétiens de la ville éternelle aient été explorés.

A partir de la conversion de Constantin, l'usage du monogramme se répandit rapidement dans toute la chrétienté, parce que l'empereur, en mémoire de la vision céleste dont il fut favorisé avant la défaite de Maxence, son compétiteur, avait fait confectionner le *labarum*, au haut duquel était placé le monogramme. Voici la description qu'Eusèbe nous a laissée de ce signe militaire : « C'était une haste allongée, dit-il, revêtue d'or, et munie d'une antenne transversale à l'instar de la croix. Au-dessus, à la sommité de cette même haste, était fixée une couronne d'or et de pierreries. Au centre de la couronne était le signe du nom salulaire (de Jésus-Christ) : à savoir un monogramme désignant ce nom sacré par les deux premières lettres groupées, le P au milieu du X... Or, à l'antenne du *labarum*, qui est obliquement traversée par la haste, était suspendu un voile ou tissu de pourpre enrichi de pierres précieuses, artistement combinées entre elles et dont l'éclat éblouissant était rehaussé par des broderies d'or d'une beauté indescriptible.

(1) Le monogramme est employé comme abréviation dans des phrases semblables à celle-ci : *In Domino et ✱ vivas.* et *Pax Domini et ✱*, c'est-à-dire : *In Domino et Christo vivas*, et *Pax Domini et Christi*. Il est employé comme symbole lorsqu'il se trouve isolé, comme dans la fresque que reproduit la fig. 78 de la page 82.

Ce voile, fixé à l'antenne et aussi large que long, portait à sa partie supérieure le buste de l'empereur et celui de ses enfants. » *Vie de Constantin*, liv. I, ch. 31.

Le souvenir du monogramme constantinien s'est perpétué, pendant tout le moyen âge, dans les sigles XPC et xps, dont on se servait, au lieu du mot *Christus*, dans les manuscrits et les inscriptions lapidaires.

Outre les symboles que nous venons de faire connaître, il en est encore de moins importants que nous passons sous silence. Tels sont le cerf, le coq, le tonneau ou *dolium*, la balance, les arbres et les plantes de pied. On peut trouver des détails relatifs à ces symboles dans MARTIGNY, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*.

### § 5. — OBJETS TROUVÉS DANS LES CATACOMBES.

On a découvert, dans les catacombes, une multitude d'objets, grands et petits, dont l'origine remonte aux premiers siècles de l'Église. Les uns concernent spécialement la célébration du culte, les autres la sépulture; quelques-uns même, par exemple les lampes, ont rapport à l'une et à l'autre.

Il est parfois assez difficile de déterminer d'une manière certaine l'âge de ces objets; car il en est qui datent de la période d'excavation, c'est-à-dire des quatre premiers siècles, tandis que d'autres ne remontent qu'à la période des visites pieuses, qui s'étend du IV<sup>e</sup> au IX<sup>e</sup> siècle.

1. **Autels.** Pendant les premiers siècles de l'Église, l'autel n'était probablement qu'une table de bois, comme le prouvent les autels en bois conservés encore aujourd'hui à Rome, dans les églises de Saint-Jean-de-Latran et de Sainte-Pudentienne. Ces tables de bois, si l'on peut en croire la tradition, auraient servi au prince des apôtres pour la célébration des divins mystères.

Les catacombes fournirent plus tard le type des autels en forme de tombeau. Les tombes arquées avaient une table horizontale, recouvrant les restes du saint martyr; sur cette table on offrait la sainte messe (1).

Dans les basiliques souterraines ou grands oratoires l'autel se dressait au milieu ou sur un des côtés du presbytère, et consistait soit dans un coffre en bois, soit dans un massif de tuf ou de maçonnerie, soit dans une table de bois ou une plaque de marbre soutenue par des colonnes. Quelque-

(1) C'est dans la pratique de célébrer la sainte messe sur les tombeaux des martyrs que nous trouvons l'origine de l'usage, encore existant de nos jours, de déposer dans les autels des reliques plus ou moins considérables de martyrs.

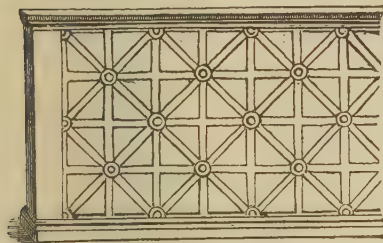
fois cependant on se servait, même dans ces endroits, d'une tombe arquée placée au fond de l'abside; et alors la chaire pontificale se trouvait près de l'autel, du côté de l'Évangile.

Plusieurs autels en bois étaient *portatifs* et munis d'anneaux aux quatre angles pour rendre leur transport facile. On les déposait au milieu du chœur immédiatement avant la réunion des fidèles, et on les enlevait dès que l'office était terminé. Voici un passage d'un auteur très ancien cité par le commandeur de Rossi (*Roma*, II, p. 297, note), où il est question de l'autel portatif dont se sont servis les souverains pontifes des trois premiers siècles : « Ab episcopatu apostolorum principis usque ad sancti Silvestri felicissima tempora, saeviente persecutorum rabie, certa non erat episcopalis statio ; sed ubicumque necessitas impulerat, sive in cryptis, sive in cimeteriis, sive in domibus... missam celebrabant super altare ligneum, in modum arcae concavum, habens in quatuor angulis circulos, in quibus vectes immittebantur, quibus a sacerdotibus portabatur ubicumque romanus episcopus latitabat vel ubi collectam disposuerat celebrare. »

Les autels construits sur les tombeaux des martyrs, et les tombeaux eux-mêmes sont désignés, dans les écrits des premiers siècles, par les noms de *confessio*, *martyrium*, *memoria* et *mensa*. Ainsi la *confessio* de Saint-Pierre, à Rome, n'est autre chose que le tombeau du prince des apôtres avec l'autel qui le recouvre.

De grandes tablettes de marbre ou de pierre, évidées et percées de trous plus ou moins rapprochés entre eux, entouraient les tombeaux les plus

Fig. 105.

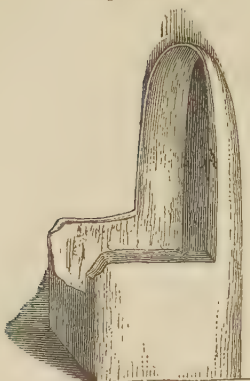


*Transenna* à la crypte de Saint-Corneille, au cimetière de Saint-Calliste.

fréquentés, afin de les protéger contre les profanations et l'empressement parfois indiscret de certains fidèles animés d'un zèle outré. Ces cloisons ajourées portaient le nom de *transennae*. Nous donnons ci-contre (fig. 105) un fragment d'une *transenna* de ce genre, découverte au cimetière de Saint-Calliste, dans la chambre sépulcrale où ont été enterrés plusieurs souverains pontifes du II<sup>e</sup> et du III<sup>e</sup>

siècle. C'est à travers les ouvertures de ces grilles qu'on passait des linges et des étoffes pour les mettre en contact avec les tombeaux. Ces linges sanctifiés portaient le nom de *brandea*. Voyez ci-dessus p. 55, note 2.

Fig. 106



Chaire de pontife  
au cimetière d'Ostrien.

2. **Chaires de pontife.** Dans les basiliques souterraines des catacombes, un grand siège taillé dans le tuf se trouve ordinairement adossé à la paroi du fond de l'abside. Voyez la gravure de la page 40. Ce siège, qui a presque toujours la forme que donne notre figure 106, était destiné au pontife ou à l'évêque qui présidait l'assemblée des fidèles.

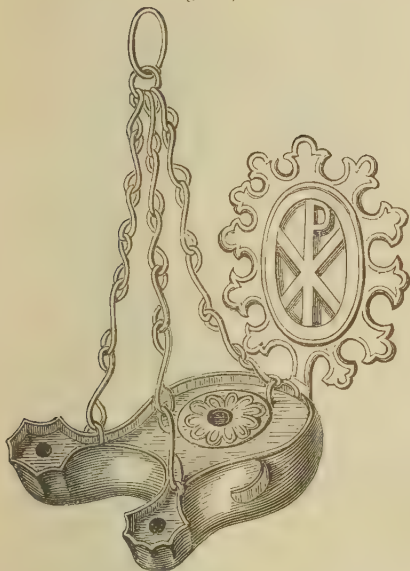
La chaire en bois de chêne dont s'est servi le prince des apôtres se conserve encore de nos jours à l'église de Saint-Pierre à Rome. A la chaire primitive on a ajouté plusieurs parties de bois ainsi que de petits bas-reliefs d'ivoire sculpté, qui sont d'une date plus récente que le siège proprement dit.

3. **Grands vases placés près des tombeaux.** Pendant la période des visites pieuses, c'est-à-dire après la conversion de Constantin, on plaça, à côté des tombeaux des martyrs les plus illustres, dans des niches creusées dans le tuf ou sur des fragments de fût de colonne, de grands vases ayant la forme d'un bassin large mais peu profond. On voit encore ça et là, dans les catacombes, les supports ayant servi de base à ces réservoirs.

Ces vases étaient destinés à recevoir le baume, les aromates et les huiles que les fidèles offraient en l'honneur du saint dont la dépouille mortelle reposait en ces lieux. Les offrandes se faisaient surtout au jour anniversaire du martyre, lorsqu'on venait célébrer auprès du tombeau du saint la solennité appelée *station*. Voyez ci-dessus p. 37, note 1.

4. **Lampes.** Les lampes que l'on retrouve dans les catacombes ont la forme des *lucernae* des anciens. Elles ressemblent à une petite barque, un des symboles les plus usités dans la primitive Église; quelques-unes même représentent un navire à voiles déployées, dans lequel saint Pierre tient le gouvernail tandis qu'on voit saint Paul debout à la proue dans l'attitude de la prédication. Dans les catacombes leur usage fut multiple : les unes servirent à éclairer les galeries et les chambres sépulcrales; d'autres furent allumées, pendant la période des visites pieuses, en l'honneur des saints martyrs dans les chapelles qui renfermaient leurs restes mortels; on les plaça aussi à l'intérieur des niches sépulcrales comme symboles de la lumière céleste dont jouissent les élus; enfin, on les fixa très souvent à l'exté-

Fig. 107.

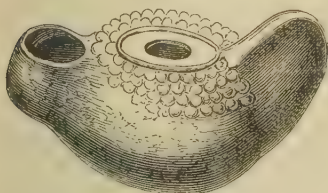


Lampe en bronze.

suspendre aux voûtes des chapelles (fig. 107).

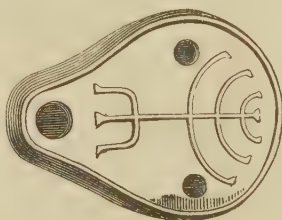
Parmi les lampes en terre cuite les unes sont garnies d'une espèce d'anse (fig. 108, 110 et 111); les autres, et c'est le plus grand nombre, en sont dépourvues (fig. 109).

Fig. 108.



Lampe en terre cuite,  
au musée archéologique de l'Université  
catholique de Louvain.

Fig. 109.



Lampe en terre cuite.

On rencontre quelquefois, sur les lampes, des ornements symboliques, tels que le poisson, la colombe, la palme, le cerf, le chandelier à sept branches (fig. 109), le bon Pasteur (fig. 111) et le monogramme du nom du Christ (fig. 110).

rieur des niches comme moyen pour marquer la sépulture d'un parent ou d'un ami. Les lampes de cette dernière catégorie, qu'on rencontre dans beaucoup de musées, se reconnaissent aisément au ciment durci dont elles sont encore en partie couvertes.

Le nombre des lampes découvertes dans les catacombes est prodigieux. La plupart sont en terre cuite; cependant on en rencontre aussi quelques-unes de bronze. Ces dernières, appartenant à une époque moins ancienne que celles d'argile, sont communément munies de chaînettes, ayant servi à les



Fig. 110.

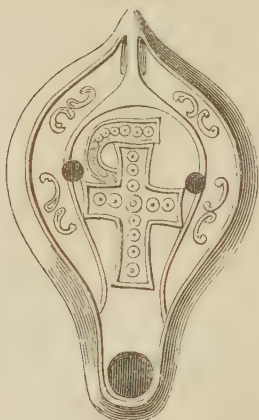


Fig. 111.



Lampes en terre cuite.

5. **Fonds de coupe en verre doré.** On a trouvé, dans les catacombes, une grande quantité de fragments de verre ornés de figures en or. Ce sont

Fig. 112.



des fonds provenant de coupes ou de vases, qui, avant d'être brisés, affectaient quelquefois la forme d'une patère ou d'une soucoupe (fig. 112).

Vase en verre avec fond doré.

La plupart étaient fixés, comme signe ou moyen de reconnaissance, à l'extérieur du tombeau, dans la couche de ciment servant à sceller les briques ou les plaques de marbre fermant les niches sépulcrales. Quelques-uns ont été découverts gisant à l'intérieur de la tombe, ou bien aussi dans les chambres et les galeries funéraires. Ces derniers proviennent peut-être de vases ayant servi aux agapes ou à d'autres repas que les chrétiens des premiers siècles tenaient parfois dans les catacombes.

Les fonds de coupe portent presque tous des inscriptions faisant allusion à des festins. Voici les inscriptions qui se rencontrent le plus souvent : 1<sup>o</sup> PIE ZESES, c'est-à-dire *πῖε ζῆσας* ou *ζῆσαις*, *bois, tu vivras* ou *que tu vives* ; 2<sup>o</sup> SPES HILARIS ZESES CUM TUIS ; 3<sup>o</sup> DIGNITAS AMICORUM VIVAS CUM TUIS FELICITER ; 4<sup>o</sup> DIGNITAS AMICORUM PIE ZESES CUM TUIS OMNIBUS BIBE ET PROPINA ; 5<sup>o</sup> IN DEO ANIMA DULCIS PIE ZESES.

Le procédé qu'employaient les artistes chrétiens pour dorer le verre et y tracer les figures était le suivant : Sur une lame de verre arrondie ayant la grandeur exacte du fond de la coupe, l'ouvrier fixait une feuille d'or battu sur laquelle il dessinait à la pointe sèche les figures, l'inscription et les autres détails qu'il voulait reproduire ; après quoi il ajustait cette lame ainsi préparée sur le fond ou sous le pied du vase, et soumettait le tout à l'action du feu jusqu'à ce que l'adhérence complète des deux parties fût obtenue.

Ces verres datent tous du III<sup>e</sup> et du IV<sup>e</sup> siècle, et les sujets qu'on y voit figurés sont, en grande partie, les mêmes que ceux des peintures et des sculptures contemporaines. Voici cependant quelques particularités qu'ils présentent assez fréquemment :

1<sup>o</sup> On rencontre quelquefois, réunis sur un même verre, plusieurs symboles de l'ancienne loi. Ce sont presque toujours, comme dans l'exemple ci-dessous (fig. 113) : *a*) une armoire ouverte et remplie de cinq, six ou neuf

Fig. 113.



Fig. 114.



Fonds de coupe en verre doré.

Fig. 115.



Fond de coupe.

volumes, symboles des livres de l'ancien Testament ; *b*) deux lions, préposés à la garde de la sainte Écriture ; *c*) le chandelier à sept branches ; *d*) la palme, emblème de la Judée ; et enfin *e*) le vase à deux anses, une corne d'abondance, des feuilles, des fruits et des oiseaux.

2<sup>o</sup> Notre-Seigneur est souvent représenté sur les verres, comme dans les peintures des catacombes, sous la figure du bon Pasteur ou opérant des miracles. Quelquefois aussi il

Fig. 116.

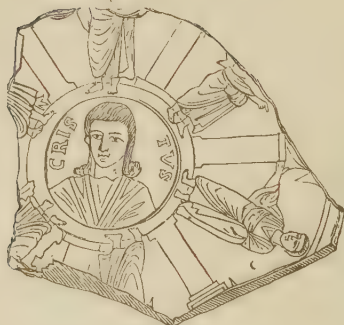


Fig. 117.



Fonds de coupe.

est placé entre saint Pierre et saint Paul ou deux autres personnages, les couronnant (fig. 114) ou les bénissant. D'autres fois il occupe le médaillon central d'une espèce de rosace formée par plusieurs figures de saints inscrites dans des encadrements circulaires (fig. 115), ou isolées et disposées autour du médaillon central comme les rais d'une roue autour du moyeu (fig. 116).

Fig. 118.



Fond de coupe.

Fig. 119.



Fond de coupe.

Le miracle de Cana, qu'on ne rencontre pas dans les catacombes mais sur les sarcophages, est assez souvent reproduit sur les verres dorés. L'Évangile affirme que les urnes<sup>1</sup> contenant le vin miraculeux étaient au nombre de six; cependant on en a toujours représenté sept sur les fonds de coupe (fig. 117); sur les sarcophages, au contraire, on n'en voit que cinq, trois et même quelquefois une seule. La représentation de cette scène est donc, comme dans beaucoup de peintures bibliques des catacombes, plutôt allégorique qu'historique; elle renferme une allusion évidente à la sainte Eucharistie, où le Sauveur se cache sous l'espèce sensible du vin.

3<sup>o</sup> La sainte Vierge aussi y figure souvent sous la forme d'une orante entre deux arbres (fig. 118) ou entre deux saints (fig. 119).

4<sup>o</sup> Sur un très grand nombre de verres on voit les apôtres saint Pierre et saint Paul, en buste, en pied ou assis. D'ordinaire, dans le champ entre les deux têtes se trouve soit une

Fig. 120.



Fig. 121.



Fonds de coupe.

couronne (fig. 120), soit des fleurs, soit le monogramme symbolisant le Sauveur (fig. 121), soit enfin Notre-Seigneur lui-même tenant une couronne au-dessus de la tête de chacun des deux apôtres (fig. 114). On remarque sur quelques fonds de coupe, que les caractères iconographiques des deux apôtres sont différents de ceux que nous leur appliquons aujourd'hui; c'est ainsi, par exemple, que la calvitie est souvent attribuée à saint Paul, tandis que saint Pierre a la tête chevelue. D'autres fois les deux apôtres se ressemblent. De plus, ils sont figurés tantôt imberbes, tantôt barbus.

On trouve aussi des verres ornés des images d'autres saints : sainte Agnès, saint Laurent, saint Hippolyte, saint Sixte et saint Timothée y sont souvent figurés. Quelques verres portent les images de deux époux se donnant la main ou accompagnés de leurs enfants. Il y a aussi des fonds de coupe avec des sujets profanes et mythologiques.

Tous les verres dorés chrétiens connus jusqu'ici proviennent des catacombes romaines, à l'exception de trois, dont deux furent découverts à Cologne (l'un en 1864, près de Saint-Séverin, et l'autre, en 1866, près de Sainte-Ursule), et le troisième à Trèves, vers 1873.

6. **Sarcophages chrétiens.** On appelle sarcophage (mot dérivé de *σάρξ*, *chair*, et *φάγω*, *je mange*) un tombeau de marbre ou de porphyre, plus ou moins orné de sculptures (1). Dans les catacombes les sarcophages se trouvaient ordinairement sous les cintres des tombeaux arqués. Quelquefois divisés à l'intérieur en deux, trois et jusqu'en quatre compartiments, ils

(1) « *Sarcophagus* (σαρκοφάγος), mot à mot *carnivore*; nom qui fut donné à une espèce » particulière de pierre à chaux qu'on tirait d'Assos en Troade, et qui avait la propriété » remarquable de consumer, dans l'espace de quarante jours, la chair et même, à l'exception des dents, les os d'un corps que l'on y renfermait. » RICH, *Dictionnaire des antiquités romaines*, v<sup>o</sup> *Sarcophagus*.

portent alors le nom de *bisomes*, *trisomes* ou *quadrisomes*, selon le nombre des corps, qu'on pouvait y déposer.

On peut les classer en *simples*, *riches* et *mixtes*.

a) Les sarcophages *simples* consistaient quelquefois dans un auge ou coffre rectangulaire, sans ornementation. Voici (fig. 122) un sarcophage d'une grande simplicité, trouvé à la catacombe de Saint-Calliste. Le couvercle porte l'inscription moitié grecque, moitié latine : IRENE ET P[AX].

Fig. 122.



Sarcophage chrétien, trouvé au cimetière de Saint-Calliste.

Le plus souvent cependant les sarcophages simples étaient décorés d'ornements sculptés que l'on nomme *strigiles*. Les strigiles sont des cannelures faiblement sinuées, imitant l'étrille ou racloir, *strigilis*, instrument dont les anciens se servaient pour enlever, en grattant, l'humidité et les corps étrangers, répandus à la surface de la peau par la chaleur du bain de vapeur ou les exercices fatigants de la palestre. Les païens firent aussi un fréquent usage des sarcophages strigilés. De nos jours on en trouve encore partout en Italie, principalement à Rome, un grand nombre affectés à des usages profanes. Le sarcophage (fig. 123), trouvé au cimetière de Saint-Calliste, a sa face antérieure couverte de strigiles.

Fig. 123.



Sarcophage chrétien strigilé, trouvé au cimetière de Saint-Calliste.

b) Les sarcophages *riches* ont les quatre faces, ou au moins trois d'entre elles, décorées de sculptures en bas-, demi- ou haut-relief. Lorsque, comme



cela arrive le plus souvent, on reproduit sur une même face plusieurs scènes ou statues, celles-ci sont tantôt simplement juxtaposées (fig. 124),

Fig. 124.



Sarcophage chrétien du IV<sup>e</sup> siècle, au musée du Latran, à Rome

#### SUJETS REPRÉSENTÉS.

ORDRE SUPÉRIEUR : La création de la femme. — L'homme condamné au travail après le péché d'Adam. — Les bustes des époux. — Le miracle de Cana. — La multiplication miraculeuse des poissons et des pains. — La résurrection de Lazare.

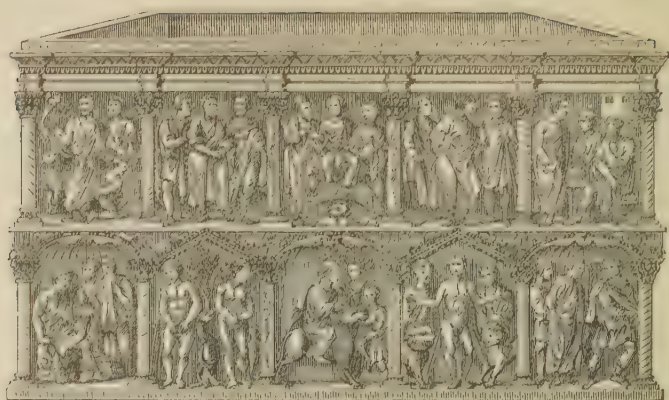
ORDRE INFÉRIEUR : Adoration des mages. — La guérison de l'aveugle. — Daniel dans la fosse aux lions. — La prédiction du reniement de saint Pierre. — Saint Pierre conduit en prison. — Moïse frappant le rocher.

tantôt séparées par des colonnes ornées de pampres et de petits génies cueillant des fruits (fig. 125). Quelques sarcophages ont même, comme ceux que reproduisent nos figures 124 et 125, deux ordres de bas-reliefs superposés.

Beaucoup portent, au centre de leur face principale, une coquille ou médaillon circulaire, où l'on voit, en buste, la figure du défunt (fig. 127). Dans les tombeaux *bisomes*, dont la destination était de servir de sépulture à deux époux, la coquille contient deux bustes (fig. 124). Cette coquille rappelle les *imagines clipeatae* des anciens Romains. Quelquefois aussi l'arcature centrale, conservant sa forme ordinaire, est remplie par deux personnages en pied qui se donnent la main en versant des pleurs : ce sont encore les deux époux. Enfin, il y a des sarcophages *bisomes* où les époux se trouvent, dans l'arcature centrale, des deux côtés du Christ placé sur un monticule. Dans une intention symbolique, les premiers artistes chrétiens donnaient souvent alors au Sauveur une taille plus grande qu'aux époux.

Les sculpteurs avaient toujours dans leurs ateliers un certain nombre de sarcophages dont le buste n'était qu'ébauché. Lorsqu'à la mort d'une per-

Fig. 125.



Sarcophage chrétien de Junius Bassus, trouvé au cimetière du Vatican (IV<sup>e</sup> siècle).

#### SUJETS REPRÉSENTÉS.

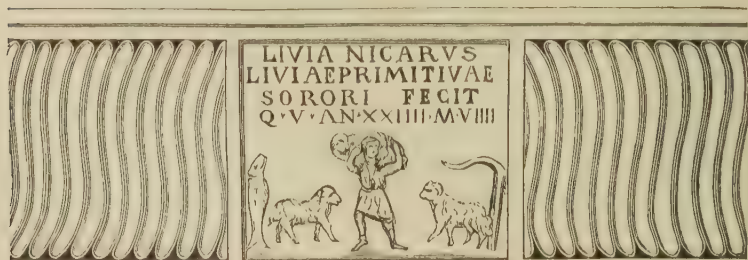
ORDRE SUPÉRIEUR : Le sacrifice d'Abraham. — Saint Pierre conduit en prison. — Notre-Seigneur entre saint Pierre et saint Paul. — Notre-Seigneur emmené captif. — Notre-Seigneur au tribunal de Pilate.

ORDRE INFÉRIEUR : Le saint homme Job. — Adam et Ève. — L'entrée triomphante à Jérusalem. — Daniel dans la fosse aux lions. — Saint Paul conduit en prison.

sonne, les parents avaient fait choix d'un sarcophage, le sculpteur achevait le buste et y reproduisait les traits du défunt. Il arriva cependant qu'on ne laissait pas à l'artiste le temps de terminer son travail. C'est ce qui explique pourquoi l'on trouve des sarcophages avec des bustes simplement dégrossis.

c) Les sarcophages *mixtes* sont ornés en partie de strigiles en partie de figures gravées au trait ou sculptées en relief. Le centre de la face antérieure porte une coquille avec un ou deux bustes, ou un symbole, tel que le monogramme, ou bien aussi des personnages en pied. Voici (fig. 126) la face anté-

Fig. 126.



Sarcophage de Livia Primitiva, trouvé au cimetière du vatican (II<sup>e</sup> — III<sup>e</sup> siècle).

rieure d'un sarcophage très ancien, où l'on observe, sur la partie centrale, outre l'inscription, les figures symboliques du bon Pasteur, le poisson et l'ancre.

D'ordinaire, les deux extrémités de cette face ont également des sujets sculptés, et l'espace compris entre les extrémités et le médaillon central est couvert de strigiles, comme dans l'exemple suivant (fig. 127).

Fig. 127.



Sarcophage chrétien, trouvé au cimetière du Vatican.

Les sarcophages des trois premiers siècles de l'ère chrétienne ne sont qu'exceptionnellement (1) des productions de l'art chrétien. Choisis avec circonspection dans les ateliers païens, ou sculptés par des artistes chrétiens d'après des modèles profanes, ils ne portent d'ordinaire aucune scène, aucun symbole dont la signification soit exclusivement chrétienne. Les premiers fidèles donnaient la préférence aux sarcophages païens sur lesquels figuraient des repas, des scènes maritimes, pastorales ou champêtres, à cause de l'analogie que ces sujets présentent avec certains types du cycle symbolique de la primitive Église. Ils choisissaient aussi des sarcophages avec des chasses, des courses, des jeux du cirque, des signes du zodiaque ou des scènes empruntées à la légende des temps héroïques, quelquefois même à la mythologie, et attribuaient à ces représentations une signification morale. Mais ils répudiaient toutes les représentations des rites idolâtres, les figures des faux dieux et tout ce qui appartenait trop manifestement à la théogonie païenne. Et lorsque, comme cela arrivait parfois, ils se servaient de sarcophages où se trouvaient ces dernières représentations, dans ce cas ils avaient soin de cacher les sculptures, soit en les recouvrant d'une épaisse couche de chaux, soit en les mutilant à coups de marteau, soit enfin en retournant la face principale du sarcophage du côté du mur ou vers l'intérieur du

(1) Le sarcophage du II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècle que produit notre figure 126 constitue une de ces exceptions. Il faut remarquer d'ailleurs que les symboles dont il est orné sont, non pas sculptés en relief, mais simplement gravés au trait.

tombeau. Les beaux sarcophages, en porphyre rouge, de sainte Hélène, mère, et de sainte Constance, fille de l'empereur Constantin, qui font partie du musée du Vatican à Rome, sont ornés de sujets n'offrant aucun symbolisme chrétien. Sur le premier on voit, avec les portraits de Constantin et de sa mère, des sculptures en haut-relief représentant une bataille ; les bas-reliefs du second figurent des génies ailés occupés aux travaux des vendanges. On trouve des gravures de ces sarcophages dans ARINGHI, *Roma*, éd. de Paris 1659, II, pp. 22 et 69.

Les symboles chrétiens ainsi que les scènes empruntées à l'histoire de la Bible apparaissent plus tard sur les sarcophages que dans les peintures des catacombes. « A Rome, dit le commandeur de Rossi, dans cette ville où l'art chrétien, protégé par les ténèbres souterraines, prit un si grand développement pendant les trois premiers siècles, la condition de la peinture diffère beaucoup de celle de la sculpture. La première nous met sous les yeux non seulement les paraboles et les allégories des Évangiles, mais aussi les scènes historiques des deux Testaments, représentées avec des intentions symboliques variées et plus ou moins manifestes, — les images du Christ, des apôtres, des saints et des fidèles dans l'attitude de la prière, — quelquefois enfin le baptême et l'Eucharistie. La sculpture, au contraire, est loin de jouir d'une telle liberté. La parabole et l'allégorie dominent dans les marbres antérieurs à Constantin. Si une exception à cette règle était constatée, les observations faites sur la plupart des monuments n'en resteraient pourtant pas moins vraies. D'où peut provenir cette différence, sinon de ce que le pinceau était libre dans les cavernes ténébreuses des cimetières, tandis que le ciseau était, en quelque sorte, enchaîné, circonspect et prudent dans les ateliers ouverts à la lumière du jour ? Et, que l'on ne dise pas que l'horreur des premiers fidèles pour l'idolâtrie leur a inspiré une certaine répugnance pour les sculptures. En effet, sans parler des sculptures paraboliques et allégoriques, employées, comme je l'ai dit, et même recherchées avec prédilection dès le commencement, nous remarquons qu'à peine la paix est-elle donnée à l'Église, partout les sarcophages et les autres sépultures se multiplient et se couvrent des sujets dont les types primitifs se rencontrent presque tous dans les fresques des catacombes. La crainte des persécuteurs seule empêcha donc le libre développement de la sculpture ; et, une fois cette crainte apaisée, nous voyons les sculpteurs chrétiens reproduire, à l'époque de Constantin, les sujets que les peintres avaient eu l'habitude de représenter pendant les trois premiers siècles. » *Roma sotterranea*, I, p. 99.



Les scènes pastorales et champêtres, l'histoire d'Ulysse, le bon Pasteur et les orantes sont les sujets qu'on rencontre le plus souvent sur les sarcophages du III<sup>e</sup> siècle. Très rarement on y voit l'histoire de Jonas ou d'autres représentations appartenant au cycle des types que nous avons rencontrés dans les peintures des catacombes. Ulysse, bouchant avec de la cire les oreilles de ses compagnons et se faisant attacher lui-même au mât de son vaisseau pour échapper à la séduction que les sirènes exerçaient par leurs chants sur les navigateurs, était considéré par les premiers chrétiens comme la figure du Sauveur. Depuis que le Christ a été attaché à la croix nous traversons, l'oreille fermée, les séduisants écueils du monde.

Les sarcophages chrétiens sont rares pendant les trois premiers siècles ; la plupart sont postérieurs à la conversion de Constantin. En général, les sujets représentés sur ces derniers sont les mêmes que ceux des peintures des catacombes et contiennent une allusion plus ou moins directe au dogme de la résurrection. Les sujets que l'on rencontre sur les sarcophages et non pas dans les peintures sont presque tous empruntés à l'histoire de la vie, et surtout de la passion de Jésus-Christ. Les principaux sont : 1<sup>o</sup> la Nativité de Notre-Seigneur ; 2<sup>o</sup> le miracle de Cana ; 3<sup>o</sup> la guérison de la Chananéenne ; 4<sup>o</sup> saint Pierre recevant les clefs ; 5<sup>o</sup> l'entrée triomphale de Notre-Seigneur à Jérusalem ; 6<sup>o</sup> Notre-Seigneur captif ; 7<sup>o</sup> le reniement de saint Pierre ; 8<sup>o</sup> l'emprisonnement de saint Pierre et de saint Paul ; et 9<sup>o</sup> la comparution de Notre-Seigneur devant Pilate.

Remarquons aussi que les scènes de la passion proprement dite, telles que la flagellation, le couronnement d'épines et le crucifiement, ne se trouvent jamais sur les sarcophages et sont complètement exclues de tous les monuments primitifs du christianisme. Cette absence ne peut s'expliquer que par une règle tracée par l'autorité. La comparution devant Pilate, qui est souvent représentée sur les sarcophages postérieurs à Constantin, était destinée à rappeler aux fidèles la passion entière. Cette scène a presque invariablement pour pendant le sacrifice d'Abraham. Voyez p. 112, la fig. 125, où ces sujets occupent les deux extrémités de l'ordre supérieur du sarcophage. Dans cette disposition les premiers chrétiens avaient évidemment pour but de mettre en regard la figure et la réalité, le sacrifice d'Abraham et celui de la croix.

Les chrétiens conservèrent l'usage, qui existait chez les païens, d'orner les couvercles des sarcophages de dauphins et de monstres marins.

Voyez, sur les différences qui existent entre les sarcophages de l'Italie et ceux du midi de la Gaule, MARTIGNY, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, pp. 394 et suiv.



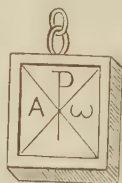
7. **Objets trouvés dans les tombeaux.** Les chrétiens des premiers siècles plaçaient souvent dans les sépultures des objets ayant appartenu au défunt. Ces objets étaient de verre, d'ambre, d'ivoire, d'os ou de bronze, très rarement d'or ou d'argent. On ensevelissait ordinairement les martyrs avec les instruments qui avaient servi à leur supplice.

Fig. 128.



Anneau.

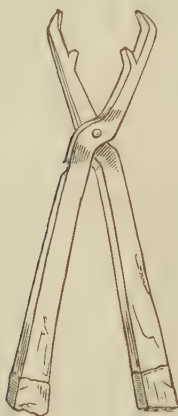
Fig. 129.



Reliquaire.

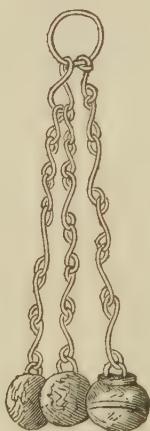
On trouve dans les tombes des fidèles : 1° des *tissus d'or*, dont on s'était servi pour envelopper la dépouille mortelle du défunt; 2° des *anneaux* (fig. 128), des *bracelets et des bijoux*; 3° des *jouets d'enfant*, tels que des poupées en ivoire, etc.; 4° des *reliques portatifs*, désignés sous le nom d'*encolpia* (de ἐν, dans, sur, et κόλπος, sein, poitrine), parce qu'on les suspendait sur la poitrine (fig. 129); 5° des *vases de verre ou de terre cuite*, placés ordinairement près de la tête du cadavre;

Fig. 130.



Tenailles ou forceps.

Fig. 131.



Plumbatae.

Fig. 132.



Ongles (1).

(1) Les ongles de fer, *ungulae* ou *unci*, ont souvent été employés comme instruments de supplice pendant l'ère de la persécution. Nous lisons, en effet, dans les actes d'un grand nombre de martyrs, qu'ils furent déchirés avec des crocs ou des ongles de fer, *uncis* ou *ungulis ferreis excarnificati*. On conservait autrefois, au musée chrétien du Vatican à Rome, des ongles de fer présentant la forme que reproduit notre figure 132. Il est constaté maintenant que ces objets provenaient de tombeaux non pas chrétiens mais étrusques. Aussi les a-t-on, depuis quelque temps, éloignés du musée.

quelques-uns renfermaient le sang des martyrs (voyez ci-dessous, n° 8; 6° des *instruments de supplice*, notamment des clous, des lances, des flèches, des tenailles (fig. 130) et des *plumbatae* (fig. 131). Les *plumbatae* étaient des espèces de fouets formés de cordes, de lanières en cuir ou de chaînettes, dont l'extrémité était garnie de boules de plomb. Un grand nombre de martyrs moururent sous les coups de ce terrible instrument.

8. **Vases de sang.** Parmi les signes certains du martyre le principal est le vase de verre ou d'argile ayant servi à recueillir le sang du martyr et placé à l'intérieur du tombeau ou scellé à l'extérieur de la niche sépulcrale. Ces vases ont différentes formes. En voici deux exemples :

Fig. 133.



Fig. 134.



Fioles ayant servi à conserver le sang des martyrs.

Nous savons par le témoignage des auteurs ecclésiastiques que les premiers chrétiens recueillaient soigneusement le sang des martyrs soit avec des linges, soit avec des éponges, qu'on exprimait ensuite dans des vases destinés à être conservés dans l'endroit même où le corps était enseveli. Quelquefois les éponges et les linges imprégnés de sang ont été, après plusieurs siècles, retrouvés intacts dans les vases fixés aux tombeaux.

Les vases de sang se rencontrent assez souvent dans les catacombes romaines. Presque toujours la partie liquide est évaporée, et le sang ne laisse d'autre trace qu'une croûte sèche tapissant les parois intérieures de la fiole, — croûte qu'on ne peut pas confondre avec les lamelles produites par l'oxydation des parties ferrugineuses du verre lui-même et adhérentes aux parois tant extérieures qu'intérieures du verre. Quelquefois aussi, mais rarement, on a trouvé des fioles hermétiquement bouchées et renfermant encore le sang à l'état liquide. Une des découvertes les plus intéressantes de ce genre, faite en 1872 à la catacombe de Saint-Saturnin à Rome, est celle d'une petite

fiolle affectant la même forme que le vase reproduit par notre figure 133. Elle contenait une substance liquide qui, soumise à des analyses chimiques très minutieuses, a été reconnue être du sang, ou, comme dit le procès verbal dressé à cette occasion « un liquide positivement animal qui, par son aspect physique et par la quantité de fer qu'il renferme, se révèle clairement à nous comme du sang. » Voyez DE ROSSI, *Roma sotterranea*, III, pp. 619-620, et 713-716.

La présence de la fiolle de sang est une preuve certaine que le chrétien, enseveli dans le tombeau auquel elle est fixée, a subi le martyre. C'est sur cette preuve qu'on se fonde dans la reconnaissance des corps des martyrs extraits des catacombes.

Par un décret du 10 avril 1668, la sacrée congrégation des indulgences et des reliques déclara que la palme et la fiolle teinte de sang sont des indices certains du martyre. La palme seule, comme nous l'avons dit, n'est pas un indice suffisant; mais en est-il de même de la fiolle? — Les savants ne sont pas d'accord sur la réponse à donner à cette question. Quelques-uns révoquent presque entièrement en doute la valeur de ce signe; d'autres, comme Mabilion, pensent que, dans le cas où il est bien constaté que les vases ont servi à renfermer, non pas des essences, de l'eau bénite ou autres substances semblables, mais du véritable sang, ils fournissent une preuve certaine du martyre; enfin, il en est qui disent que la présence du vase indique toujours la sépulture d'un martyr. Benoît XIV affirme que « de son temps ceux qui » présidaient aux fouilles des cimetières se basaient, dans la récognition des » corps des martyrs, non sur la présence de la palme, mais uniquement sur » celle du vase teint de sang ». Après Benoît XIV la même pratique a été observée par les personnes chargées successivement par le saint-siège de présider aux exhumations des corps dans les catacombes.

La publication d'un traité intitulé : *De phialis rubricatis* (1) donna occasion, en 1855, à une controverse assez animée sur la valeur des ampoules scellées dans les parois des tombeaux chrétiens des catacombes. Vivement ému par ces discussions, Sa Sainteté Pie IX chargea une commission spéciale de l'examen de cette controverse, qui est d'une si haute importance pour la

(1) Cet opusculc anonyme, dû à la plume du père Victor De Buck, bollandiste, fut imprimé à Bruxelles en 1855. L'auteur ne nie pas que le vase de sang soit un indice certain du martyre, mais il s'attache à prouver qu'on trouve dans les catacombes un grand nombre de vases ayant servi à d'autres usages, et qu'il est souvent très difficile de ne pas les confondre avec les fioles ensanglantées.

reconnaissance des reliques des martyrs. Sur l'avis de cette commission, composée d'hommes versés dans les antiquités chrétiennes, la sacrée congrégation des rites publia, le 10 décembre 1863, un décret approuvé par le souverain pontife, où elle déclare que *les fioles de verre ou les vases de terre, teints de sang, que l'on trouve dans les niches sépulcrales des catacombes, doivent être regardés comme un signe de martyre.*

9. **Objets divers scellés à l'extérieur des tombeaux.** Outre les lampes, les fonds de coupe et les vases de sang, dont nous venons de parler, on a trouvé, dans les catacombes, une quantité prodigieuse de petits objets de toute nature, encastrés dans le ciment, à l'extérieur des niches sépulcrales, comme marque et signe pour reconnaître la tombe de personnes alliées ou amies, dépourvue d'épitaphe. La variété de ces objets est telle qu'il nous serait difficile, pour ne pas dire impossible, d'en faire l'énumération même sommaire.

Parmi ces objets les uns sont façonnés par la main de l'homme, les autres ne le sont pas. On peut ranger dans la première catégorie les bas-reliefs, les statuettes, les petits bustes et les fragments de sculptures en pierre et en marbre; les tessons de poterie; les fragments de vases en cristal et en verre émaillé et doré; les cubes et les petites plaques de mosaïque; les bagues, les colliers, les bracelets et un grand nombre d'autres objets de toilette féminine d'ambre, d'os, d'ivoire et de nacre; les jouets d'enfant; les feuillets de tablettes à écrire; les plaques de bronze; les garnitures, les poignées et les ornements d'applique pour portes et sièges, en os, en ivoire, en bronze et en fer; les camées, les intailles, les monnaies et les médailles; les ustensiles de ménage; en un mot tout, depuis l'objet le plus vil jusqu'aux bijoux les plus précieux. La plupart de ces objets sont brisés ou usés, sans doute parce que, dans leur choix, les premiers chrétiens donnaient la préférence à des objets délabrés ou mis au rebut qui, à cause du mauvais état où ils se trouvaient, ne pouvaient plus servir aux usages auxquels ils étaient destinés primitivement.

Ce ne sont pas seulement les choses façonnées par la main de l'homme qu'on employa comme signaux, mais aussi des fragments bruts de toute espèce de substances, les objets naturels les plus divers et les plus bizarres : des morceaux de tuf, des éclats de pierre ou de brique, des noyaux de fruits, des feuilles d'arbre ou de plante, des dents et des os d'animaux, des limaçons, des écailles de moule et d'huître, des coquillages, etc. Ces objets,

fixés dans le ciment, étaient disposés de manière à dessiner des figures dont on pouvait facilement conserver le souvenir.

Quelquefois même, au lieu d'encastrer des objets étrangers dans le mortier, on se contenta d'y tracer des chiffres, des lignes, des figures géométriques, n'ayant aucune signification symbolique ni alphabétique. Souvent aussi on rencontre des empreintes plusieurs fois répétées, disposées en ronds ou en figures variées et obtenues soit avec un bâton, soit de la manière la plus primitive, c'est-à-dire avec le bout du doigt.

On aurait tort de vouloir chercher du symbolisme chrétien dans l'emploi de cette multitude d'objets et de signes si variés, dont la minime partie seulement appartient à l'art chrétien. La plupart n'offrent aucun caractère religieux, ou bien accusent l'art païen; il en est même quelques-uns qui sont ornés de sujets mythologiques et franchement polythéistes.

« La série des objets qui garnissent les tombes souterraines des chrétiens, dit le commandeur de Rossi, commence par les morceaux informes de tuf, de brique et de pierre..., et s'élève graduellement jusqu'aux précieux camées en pierre dure, et jusqu'à l'argent et l'or; ces derniers pourtant y sont extrêmement rares. Le fragment le plus informe et le plus méprisable, comme le plus noble et le plus parfait, sont également encastés dans le ciment, à l'extérieur des niches sépulcrales, presque toujours sans aucune recherche d'effet décoratif. Ce qui plus est, la majeure partie des objets, même ceux de matière précieuse et de forme artistique, sont brisés et mis au rebut, ou semblent pris au hasard et sans aucun choix prémédité par les personnes prenant part à l'ensevelissement. De tout cet ensemble de faits il résulte clairement que les chrétiens, après avoir fermé les niches dépourvues d'épithaphe, ont cherché à les distinguer au moyen de marques différentes... Je ne nie pas cependant, que quelques personnes, plusieurs même peut-être, qui en avaient le loisir et cherchaient à soulager leur douleur, aient donné de propos délibéré la préférence à des objets de valeur ou ayant appartenu au défunt, comme il est arrivé fréquemment pour les poupées fixées sur les tombes d'enfant. Puisque l'intention première et la signification de cette pratique sont telles que nous venons de le dire, ... nous ne devons pas du tout nous étonner que les premiers fidèles n'aient fait aucune attention aux figures gravées, ciselées ou dessinées sur ces fragments, dont l'usage était plutôt matériel que moral. La même chose d'ailleurs devait arriver dans l'emploi journalier et domestique des choses concernant les nécessités et les commodités de la vie. Les idoles étaient prosrites de la maison du fidèle. Personne



n'ignore que Clément d'Alexandrie recommandait aux chrétiens de faire preuve d'attention et de discernement lorsqu'il s'agissait de déterminer les symboles qui convenaient ou ne convenaient pas pour être représentés sur leurs bagues et sur leurs sceaux. Mais, est-il croyable qu'en pratique ils aient eu du scrupule à propos de toute figurine mythologique servant de motif de décoration pour un ustensile ou tout autre objet domestique. Le fait même des marques distinctives des tombeaux, dont nous traitons en ce moment, nous enseigne avec quelle liberté et quelle inattention la plupart procédaient en cette matière. » *Roma sotterranea*, III, pp. 577-578.

## ARTICLE II.

### MONUMENTS CHRÉTIENS DES TROIS PREMIERS SIÈCLES EN DEHORS DES CATACOMBES.

Dans le premier paragraphe nous traiterons des édifices religieux construits au-dessus du sol ; dans le second, des cimetières à fleur de terre, et dans le troisième des vêtements sacrés et des instruments du culte antérieurs à la conversion de l'empereur Constantin.

Nous n'aurons pas beaucoup à dire sur ces différents objets. D'abord, les chrétiens poursuivis et harcelés n'avaient pas, aux deux premiers siècles, des édifices publics affectés au culte, mais se réunissaient ou bien dans des maisons particulières, ou dans leurs cimetières souterrains ; ensuite, peu ou point de monuments antérieurs à Constantin ont échappé aux injures du temps et à la fureur des persécuteurs ou des barbares.

Les écrits des Pères et des auteurs ecclésiastiques, et non les monuments eux-mêmes, nous fournissent les preuves de la plupart des assertions que nous émettons.

#### § I. — ÉDIFICES RELIGIEUX CONSTRUITS AU-DESSUS DU SOL PENDANT LES TROIS PREMIERS SIÈCLES.

Avant la conversion de Constantin, les réunions des fidèles avaient ordinairement lieu dans les maisons des plus riches chrétiens. Nous savons par les témoignages historiques que le sénateur Pudens et ses deux filles sainte Praxède et sainte Pudentienne, la famille de saint Clément, une pieuse matrone du nom de Lucine et plusieurs autres personnages fortunés avaient

dans leurs palais des oratoires où les souverains pontifes venaient célébrer les saints mystères en présence de la foule des fidèles. Plusieurs de ces oratoires furent remplacés, après la conversion de Constantin, par des basiliques, auxquelles on donna le nom des personnes pieuses qui en avaient cédé la propriété à l'Église ; et, si ces personnes étaient portées plus tard au nombre des saints, ces basiliques leur étaient dédiées. Telle fut à Rome l'origine des églises de Saint-Clément, de Sainte-Pudentienne, de Sainte-Praxède, de Sainte-Cécile et de Saint-Laurent-in-Lucina.

Mais ce n'étaient pas là des églises proprement dites. La plus ancienne mention d'un temple chrétien, dans la rigoureuse acception du mot, ne date que du temps d'Alexandre Sévère, qui fut empereur de 222 à 235. Sous le règne de ce prince, une contestation s'éleva entre des chrétiens et des cabaretiers, *popinariï*, au sujet d'un emplacement où les premiers voulaient bâtir une église. Le prince, pour terminer le différend, prononça cette sentence si admirable dans la bouche d'un païen : « Il vaut mieux permettre que la Divinité soit adorée en ce lieu d'une manière quelconque, que de le livrer à des débitants de vin. » Environ trente ans après, Gallien rendit aux évêques l'usage, non seulement des anciens cimetières, mais encore des temples envahis par les païens. Dans la seule ville de Rome il y avait à cette époque quarante-six églises ou oratoires. Plus tard Dioclétien ordonna de détruire ces mêmes églises, dont les chrétiens avaient joui paisiblement depuis près d'un demi-siècle, c'est-à-dire depuis le décret de Gallien, porté en 260, jusqu'en 303, où fut rendu celui de Dioclétien.

On ne connaît ni la forme ni la distribution intérieure de ces églises primitives. L'historien Eusèbe, qui rapporte le fait de leur existence et de leur destruction, ne nous fournit aucun renseignement sur leur forme. Les *Constitutions apostoliques*, qui datent du III<sup>e</sup> siècle, prescrivent que l'édifice sacré soit plus long que large, imitant la figure d'un vaisseau.

Pendant les premiers siècles ces églises portaient le nom de *dominicum*, c'est-à-dire *maison du Seigneur*.

Fig. 135.



Fig. 136.



Les seuls monuments apparents des trois premiers siècles parvenus jusqu'à nous sont les *cellae* des cimetières, auxquelles on a aussi donné, dès le commencement du IV<sup>e</sup> siècle, le nom de *basiliques*. Ces petits édifices, construits dans les cimetières, servaient de lieu de réu-

Anciennes *cellae*, au cimetière de Saint-Calliste.

nion aux fidèles. Les plans de deux *cellae*, existant encore au cimetière de Saint-Calliste, à Rome, que nous donnons ci-dessus (fig. 135 et 136), feront comprendre la disposition ordinaire de ces oratoires. Trois faces se terminent par une abside semi-circulaire; la quatrième face, entièrement ouverte, forme la porte d'entrée. Pour autant qu'on peut le conjecturer par les fondations et parties inférieures des murs primitifs conservées jusqu'aujourd'hui, ces oratoires étaient couverts d'une voûte de briques, en forme de coupole ou de dôme.

« Les *cellae*, dit le commandeur de Rossi, sont ces petits édifices que les anciens Pères, et notamment les Pères africains, et souvent aussi le *Liber pontificalis*, appellent *memoriae martyrum*. Les fidèles s'y réunissaient pour prier et célébrer les divins mystères. Ces *cellae* changèrent insensiblement leur nom primitif en celui de *basiliques*. Les somptueuses basiliques, érigées sur les tombeaux des martyrs, après que la paix eut été accordée à l'Église, ne sont donc que des amplifications des *cellae* et des *memoriae* érigées, dans les commencements, comme édifices sépulcraux à la surface du sol des cimetières. » *Roma sotterranea*, I, p. 96.

## § 2. — CIMETIÈRES A FLEUR DU SOL.

Dans les localités où les conditions géologiques et hydrauliques du sol ne permettaient pas l'excavation de galeries souterraines, les sépultures chrétiennes furent établies, dès le principe, à fleur de terre en plein air. L'Afrique et certaines contrées de l'Italie centrale, par exemple l'Ombrie, n'ont jamais connu que des cimetières de ce genre, et l'on en a découvert également en bien d'autres endroits : dans le nord de l'Italie, à Milan, à Brescia et à Vérone; en France, à Arles, à Vienne et à Reims; en Allemagne, à Cologne et à Trèves. Près de cette dernière ville on en connaît même plusieurs.

Ces cimetières, désignés communément sous le nom d'*areae*, étaient, de même que les catacombes, situés hors de l'enceinte des villes, car les lois romaines défendaient sévèrement les inhumations à l'intérieur des murs. Ils existaient dans les mêmes conditions de légalité que les catacombes, et l'on pouvait y élever aussi les petits édifices funéraires appelés *cellae memoriae*. La loi romaine, qui proscrivait et persécutait les chrétiens vivants, respectait toutefois leurs tombeaux après la mort. Voyez ci-dessus, pp. 49-50.

On déposait les cadavres soit dans de simples fosses, parfois revêtues à l'intérieur de briques et de tablettes de pierre, soit dans des auges de pierre

ou des coffres en maçonnerie enterrés sous le sol. Les parois des tombes les plus riches étaient, en certaines circonstances, crépies de mortier ou de stuc, et décorées de peintures à fresque semblables à celles des galeries et des chambres sépulcrales des catacombes. « Pendant les premiers siècles, dit le commandeur de Rossi, l'art chrétien fut cultivé partout avec le même zèle et le même amour, mais pas toujours avec la même liberté, comme le prouvent éloquentement des tombeaux (à fleur du sol) découverts, à Milan par Biraghi près de l'église de Saint-Nazaire et sous le pavement de la basilique de Fausta; un autre trouvé, en 1855, à Brescia et décrit par Odorici; un autre encore découvert, en 1850, à Vérone et publié par Brunati. Tous ces tombeaux consistaient dans des coffres construits en maçonnerie sous le pavement; leurs parois resserrées étaient décorées de figures et de symboles peints à fresque en couleurs. Ni à Rome, ni dans aucun autre lieu où les niches sépulcrales furent creusées dans les parois des cimetières souterrains, on n'a jamais vu des peintures ainsi cachées à l'intérieur des tombeaux. A défaut de chambres souterraines où ils pouvaient peindre leurs symboles d'une manière apparente, les fidèles de Milan, de Brescia, de Vérone et qui sait de quels autres lieux encore, se sont contentés de les retracer à l'intérieur des tombeaux et de les ensevelir avec ceux-ci. Les peintures symboliques reproduites sur les parois des tombes mentionnées ci-dessus sont toutes attribuées à l'époque des persécutions par les savants qui les ont illustrées. Mais, supposé même qu'elles ne fussent pas toutes de cette époque, elles constitueraient toutefois des vestiges, et en quelque sorte, la continuation d'un usage qui n'a pu prendre naissance aux jours de paix, lorsque les inscriptions et les symboles de la foi chrétienne triomphaient en plein jour. »

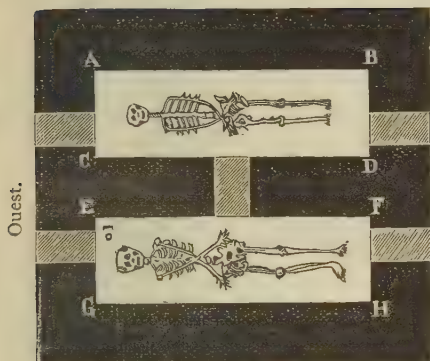
*Roma sotterranea*, I, p. 100.

Un tombeau géminé, découvert au mois de janvier 1881, à deux mètres environ au-dessous du niveau actuel du sol, dans l'ancien cimetière romain de la ville de Tongres (1), nous semble pouvoir être classé dans la catégorie des tombeaux chrétiens à fleur du sol, antérieurs à la conversion de Constantin. Il présente, en effet, la plus grande ressemblance avec ceux du nord de l'Italie dont parle M. le commandeur de Rossi dans les lignes que nous venons de transcrire. Maçonné avec de grandes briques plates de fabrication

(1) Le cimetière romain de Tongres était situé du côté occidental et à l'extérieur de la ville. Il longeait le côté gauche de la grande chaussée conduisant de Tongres à Bavay, et touchait à l'enceinte même de la ville, dont les murs inférieurs, jusqu'à un ou deux mètres au-dessus du niveau actuel du sol, existent encore. L'emplacement du cimetière dépend aujourd'hui de la petite commune de Coninxheim.

Fig. 137.

Nord.



Sud.

Plan du tombeau géminé de Tongres.

Échelle : 0<sup>m</sup>02 par mètre.

sentent, vers leur milieu, une échancrure de 0<sup>m</sup>25 de long sur 0<sup>m</sup>30 de haut. La fig. 137 donne le plan du tombeau ; les parties échancrées sont marquées par des hachures.

Les parois verticales sont crépies et décorées de fresques. Les quatre longs côtés ont chacun cinq compartiments rectangulaires, seul, le côté septentrional en compte six. Les quatre petits côtés, c'est-à-dire ceux qui avoisinent la tête et les pieds des cadavres, sont partagés en deux espaces, également rectangulaires. Tous ces compartiments, encadrés de grosses lignes noires, renferment, en noir et en brun sur fond blanc, différentes peintures symboliques, telles que des festons, des guirlandes, des couronnes et la colombe répétée jusqu'à six fois, soit isolée soit avec le rameau d'olivier dans le bec. On y voit aussi, sous les festons, une inscription, qui paraît n'être qu'un sigle de trois ou quatre lettres, non encore déchiffrée jusqu'aujourd'hui. Nous donnons (fig. 143) le côté étroit AC, et (fig. 138, 139 et 140) les trois côtés

Fig. 138.

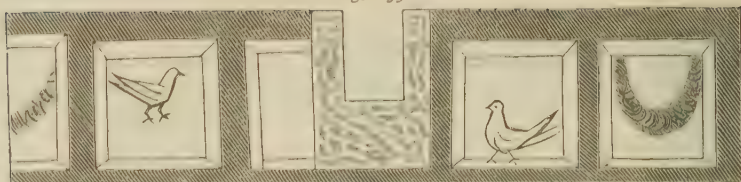


Paroi septentrionale du tombeau géminé de Tongres (fig. 137 AB).

belgo-romaine, il se compose de deux fosses ou tombes juxtaposées et orientées. Le dallage est en briques ou en tuiles, et la couverture consiste pour l'une des tombes en briques, et pour l'autre en grandes pierres rectangulaires d'environ dix centimètres d'épaisseur. Chaque fosse mesure dans œuvre 2<sup>m</sup>05 de longueur, 0<sup>m</sup>65 de largeur et 0<sup>m</sup>45 de hauteur. Les murs ont 0<sup>m</sup>43 d'épaisseur, le mur mitoyen et les deux côtés étroits de chaque fosse présentent,

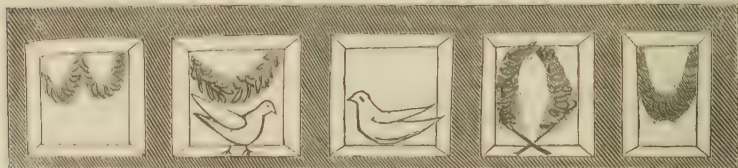


Fig. 139.



Paroi méridionale du mur mitoyen du même tombeau (fig. 137 EF).

Fig. 140.



Paroi méridionale du même tombeau (fig. 137 GH).

longs AB, EF et GH du tombeau. Voyez l'inscription dont nous venons de parler dans le premier compartiment, à la gauche du lecteur, de la fig. 138.

Outre les squelettes, on a découvert *dans la tombe méridionale* (fig. 137 EFGH) : *a*) une monnaie en argent à l'effigie de Salonine (1), femme de l'empereur romain Gallien († 268), *b*) quatre clous gisant près des pieds, *c*) une fiole de verre (fig. 141), placée dans l'angle au côté gauche de la tête, voyez le plan, fig. 137, à la lettre I) et contenant un dépôt brun rouge, dont il serait difficile de déterminer la nature ; *dans la tombe septentrionale* (fig. 137 ABCD) : *a*) une agrafe, *b*) un collier de perles d'or et de verre vert, bleu et violet, *c*) quatre bracelets de bronze, et *d*) un peigne d'ivoire à deux séries de dents, portant, sur le plat, une rangée de petits ornements circu-

Fig. 141.

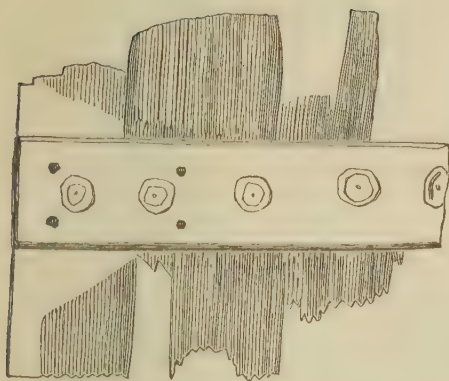


laire (fig. 142). La présence de ces objets prouve d'abord que le tombeau géminé renfermait les restes mortels de deux époux, et ensuite que la fosse septentrionale (fig. 137 ABCD), où l'on a trouvé le collier, les bracelets et le peigne, était la sépulture de la femme.

De quelle époque date le tombeau de Tongres? — La monnaie de l'impératrice Salonine qu'on en a retirée ne permet pas

(1) La petite pièce, qui est dans un état de conservation parfaite, mesure 2 centimètres de diamètre. Elle porte sur l'avvers la tête de l'impératrice avec la légende : SALONINA AVG., et sur le revers une femme en pied avec la légende : PVDICITIA.

Fig. 142.



Peigne d'ivoire, trouvé dans le tombeau de Tongres.

caractères des peintures dont elle est ornée et qui offrent la plus grande ressemblance avec ceux des fresques des catacombes romaines de la même époque. De plus, si, comme nous espérons le prouver, le tombeau est véritablement un tombeau chrétien, notre opinion présentera encore l'avantage d'attribuer ce monument à une époque où la religion chrétienne avait déjà fait, à Tongres, un grand nombre de prosélytes grâce aux prédications de saint Martin, évêque de Tongres, connu sous le nom d'apôtre de la Hesbaye.

de reculer l'origine du monument au-delà du milieu du III<sup>e</sup> siècle. Il est même possible que cette monnaie y fût déposée pour marquer la date de la sépulture. Quoiqu'il en soit, nous la croyons à peu près contemporaine du monument. Cette opinion, qui fait remonter la tombe de Tongres au dernier tiers du III<sup>e</sup> siècle, nous semble d'ailleurs pleinement confirmée par les ca-

Il nous reste à examiner une dernière question, mais la plus grave et la plus délicate de toutes celles relatives à l'intéressant monument qui nous occupe : Ce monument est-il un tombeau chrétien ? — A cette question nous répondons que, selon nous, il a réellement une origine chrétienne. Notre intention n'est pas de nous livrer ici à un examen approfondi de tous les arguments militant pour ou contre cette opinion ; c'est là une discussion qui nous mènerait trop loin. Nous nous contenterons d'indiquer sommairement les raisons scientifiques qu'on peut invoquer en faveur de l'origine chrétienne du monument. Ces raisons les voici :

1. Nous trouvons d'abord une présomption en faveur de l'origine chrétienne du tombeau dans le fait de la non-crémation des corps des deux époux. En effet, l'incinération des cadavres resta généralement en usage chez les populations païennes de la Belgique, et notamment chez les Tongrois, pour le moins jusque vers la fin du IV<sup>e</sup> siècle, comme le prouvent une multitude d'urnes funéraires, trouvées dans les parties avoisinantes du cimetière romain

de Tongres, à quelques pas seulement du tombeau que nous étudions, et renfermant, outre les cendres du défunt, des monnaies de Constantin et des empereurs qui lui succédèrent dans le cours du IV<sup>e</sup> siècle.

2. Et qu'on ne nous objecte pas qu'à proximité du tombeau géminé on a découvert aussi plusieurs autres tombes consistant dans de grandes auges de pierre dépourvues d'ornements sculptés et contenant des squelettes de cadavres ensevelis sans avoir été réduits en cendres. Ce fait, loin de contrarier notre opinion, est bien plutôt de nature à la confirmer, puisqu'il semble difficile, pour ne pas dire impossible, d'expliquer la présence d'un petit groupe de sépultures de ce genre dans un espace étroit et resserré de l'ancienne nécropole tongroise, si ce n'est par l'existence, en cet endroit, d'un cimetière chrétien au milieu des monuments païens. Ce cimetière, propriété de toute la communauté des fidèles, ou plutôt lieu de sépulture privé où le chef d'une famille chrétienne admettait les restes mortels de ses coréligionnaires, pouvait, sous la tutelle même des lois romaines, exister paisiblement au vu et au su de tout le monde, comme nous l'avons expliqué ci-dessus pp. 49-50.

3. L'argument principal, et à lui seul décisif, pour démontrer l'origine chrétienne du tombeau géminé de Tongres nous est fourni par les fresques dont les parois des fosses sont ornées. Les tombeaux païens ne présentent jamais des décorations de cette nature; aussi n'a-t-on découvert jusqu'ici rien de semblable ni en Belgique ni sur les bords du Rhin, bien que, dans cette dernière contrée, les antiquités romaines de tout genre abondent et se rencontrent à chaque pas (1).

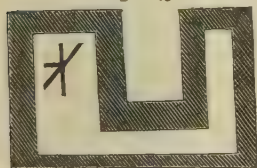
Nous devons donc chercher ailleurs des points de comparaison, et nous les trouvons dans les fresques chrétiennes des catacombes romaines et des sépultures à fleur du sol de l'Italie septentrionale. A Tongres comme en Italie, ce sont le même procédé technique, le même style, les mêmes motifs de décoration et les mêmes symboles. Le procédé technique employé est la peinture à fresque. Quant au style, on s'aperçoit, à première vue, que le peintre de Tongres a poursuivi un idéal concordant parfaitement avec les fresques des catacombes, qu'il avait sans doute vues plusieurs fois; seulement, moins habile et moins exercé que la plupart des artistes de la capitale de

(1) Le docteur Hettner, conservateur du musée de Trèves, archéologue des plus versés dans la connaissance des antiquités romaines du pays rhénan, dit que la présence des fresques doit faire considérer le tombeau de Tongres comme un monument *unique* de son genre en deçà des Alpes. *Korrespondenzblatt*, 1882, p. 39.

l'empire, il n'a pu atteindre cet idéal, mais est resté beaucoup au-dessous du modèle qu'il avait conçu dans son imagination. Peut-être ce peintre, improvisé pour la douloureuse circonstance, n'était-il autre que l'évêque ou le missionnaire lui-même envoyé de Rome à Tongres (1) pour prêcher l'Évangile? Quoi qu'il en soit, malgré leur incorrection et leurs défauts, les fresques de Tongres font penser naturellement aux peintures des catacombes romaines qui, elles aussi, ne sont pas toutes des chefs-d'œuvre. C'est là l'impression qu'on éprouve spontanément et sans réflexion lorsqu'on voit pour la première fois le tombeau de Tongres. Cette similitude ne se borne pas seulement au style, au dessin, à la division du champ de la paroi en compartiments rectangulaires, elle s'étend aussi à la coloration. Enfin, les motifs de décoration de Tongres, qui consistent en festons et en guirlandes, semblent copiés servilement sur des ornements existant encore aujourd'hui dans plusieurs parties des cimetières souterrains de la ville éternelle. Pour s'en convaincre, il suffit de les comparer avec les reproductions chromolithographiques d'ornements presque identiques que le commandeur de Rossi a publiées dans la *Roma sotterranea*, II, pl. 22; et III, pl. 13. La colombe portant le rameau d'olivier ou placée devant cet arbre est, comme nous l'avons dit ci-dessus, p. 96, un symbole très fréquent sur les monuments chrétiens primitifs de tout genre, qui signifie : *Que ton âme repose en paix*. En répétant jusqu'à six fois la colombe sur les parois du tombeau qu'il était appelé à décorer, l'artiste chrétien de Tongres n'aura fait que suivre ce qu'il avait vu pratiquer à Rome. La présence des colombes dans ces fresques fournit, à notre avis, une des plus fortes preuves en faveur de l'origine chrétienne de la double tombe.

Peut-être est-il permis de voir les restes du monogramme le plus ancien du nom de Jésus-Christ, ✱, dans quelques lignes droites s'entrecoupant et conservées dans un des compartiments rectangulaires près de la tête de la femme. Notre fig. 143 reproduit exactement ce qui reste de ces lignes.

Fig. 143.



Côté étroit nord-ouest AC  
du tombeau géminé de Tongres.

Quant à la fiole et aux quatre clous trouvés dans la tombe de l'époux, nous ne voulons, pour le moment, ni affirmer ni nier qu'ils constituent un emblème du martyre.

(1) Vénant d'Italie, l'évêque ou le missionnaire pouvait avoir eu connaissance de la manière d'enterrer les restes mortels des chrétiens en Ombrie et dans le nord de l'Italie,

Telles sont, en résumé, les raisons principales sur lesquelles nous nous basons pour attribuer une origine chrétienne au tombeau de Tongres. Si, comme nous le pensons, elles sont décisives, ce tombeau est le plus ancien monument chrétien de la Belgique.

Le tombeau de Tongres a été transporté à Liège, où il se trouve actuellement exposé dans le musée diocésain.

### § 3 — VÊTEMENTS ET INSTRUMENTS DU CULTE.

1. **Vêtements.** Les ministres des autels se servaient-ils, dès les premiers siècles du christianisme, d'ornements liturgiques spéciaux dans la célébration des saints mystères; — ou bien employaient-ils les vêtements communs et profanes qu'on portait à cette époque dans la vie privée et publique? Ces questions ont été fortement controversées parmi les savants des derniers siècles. Deux opinions diamétralement opposées ont trouvé des défenseurs instruits.

L'opinion qui a généralement prévalu de nos jours, et qui paraît aussi la mieux fondée, tient que, pendant les premiers siècles, les ornements sacrés ne se distinguaient des vêtements ordinaires ni par la forme ni par la coupe. Les apôtres et leurs successeurs choisirent pour la célébration des offices divins les habits dont faisaient usage les personnes les plus riches, telles que les sénateurs et les patriciens; ces vêtements, ordinairement plus propres et plus riches que les habits vulgaires, ne pouvaient plus être affectés à des usages profanes, dès qu'on s'en était servi pour les cérémonies sacrées. Nous traiterons, au chapitre suivant, de la forme et de l'origine de chaque ornement en particulier.

2. **Instruments du culte.** Nous renvoyons tout ce qui concerne les vases sacrés et les instruments liturgiques pendant les trois premiers siècles du christianisme au chapitre suivant, où nous montrerons l'origine et les transformations successives des différents objets servant au culte. Nous nous contentons de faire ici une seule remarque : de même qu'on emprunta pour les ornements sacrés les formes et les étoffes aux habits ordinaires, de même on appropria au service des autels les vases riches et précieux, destinés primitivement à des usages profanes.

---



APPENDICE AU CHAPITRE II.

---

Sous le titre d'*Appendice*, nous publierons, à la fin de chaque chapitre, un court aperçu sur l'histoire de l'art chrétien. Notre ami M. Jules Helbig, artiste peintre et archéologue distingué, qui manie la plume avec non moins de talent que le pinceau, a bien voulu, à cet effet, nous accorder sa précieuse collaboration. Il s'est chargé de ce travail, que personne mieux que lui ne pourrait mener à bonne fin. Nous lui cédon's donc volontiers la parole pour résumer l'histoire de l'art dans les catacombes.

L'ART DANS LES CATACOMBES.

Lorsque le christianisme commença à répandre sa doctrine dans le monde, la puissance romaine avait atteint son entier développement. Les institutions, les lettres et les beaux-arts vivaient de la grandeur et de l'expansion acquises sous le règne d'Auguste. A Rome, les arts étaient à leur apogée. Après s'être inspiré, pendant plusieurs siècles, des traditions et des modèles de la Grèce, après avoir transplanté en Italie des artistes hellènes, l'art romain avait acquis toute l'originalité relative et la perfection auxquelles il pouvait prétendre. Rome avait un art national; et c'est entourés des créations de l'architecture romaine, de la statuaire et de la peinture classiques, que les disciples du christianisme formèrent leur goût, fixèrent dans leur esprit les premières conceptions de la forme et des conditions de la beauté dans les créations de l'art.

Il ne faut donc pas s'étonner si, malgré l'opposition absolue des doctrines spiritualistes du christianisme avec le polythéisme sensuel de l'antiquité classique, les néophytes de la nouvelle Église dussent nécessairement faire usage des formes d'un art au milieu duquel ils étaient nés et dont les œuvres leur avaient apporté tout l'enseignement esthétique qu'ils avaient reçu. Ils devaient fatalement se servir des formes de cet art, de même qu'ils faisaient usage de la langue et des formes littéraires qui préexistaient à l'avènement du christianisme et au moyen desquels s'était faite leur éducation. Il ne pouvait en être autrement; et quoique l'art classique se fût maintes fois compromis et souillé au service des faux dieux, le chrétien qui voulait orner ses propres sanctuaires et catéchiser les fidèles, ses frères, devait bien s'accommoder du style et des formes de la statuaire et de la peinture qu'il avait

sous les yeux. Assurément une révolution complète, radicale, devait, dans le domaine des arts, répondre à la révolution accomplie dans le domaine de la foi, de la philosophie et de la morale. Mais, si dans les esprits les conversions se font rapidement, les évolutions dans le style des arts, — bien que la mission de ceux-ci soit de donner une expression sensible aux dogmes et d'aider à les faire pénétrer dans les esprits — ces évolutions ne se font, en général, que par étapes et avec lenteur.

Aussi n'y eut-il pas, dans l'origine, de différence appréciable, quant au style et à la conception des formes, entre les peintures des premières catacombes chrétiennes et les œuvres d'art qui, à la même époque, ornaient les édifices publics ou privés des Romains. Il y a seulement lieu de croire que ces dernières étaient traitées avec plus de soin ; qu'elles étaient exécutées plus généralement par des artistes en renom, travaillant à loisir et appelant au secours de leur imagination les études faites sur la nature et peut-être aussi les séductions du modèle vivant. Malheureusement, les monuments parvenus jusqu'à nous ne rendent pas la comparaison facile dans les différents arts. Si, en effet, les œuvres de la statuaire et de la sculpture classiques existent encore en grand nombre, les travaux de la plastique attribués avec certitude à des artistes chrétiens sont, au contraire, très rares et n'ont pas l'importance nécessaire pour servir de critérium.

Lorsqu'il s'agit de porter un jugement sur l'art des premiers siècles de l'Église, il n'est pas permis d'oublier que celle-ci vivait en butte aux contradictions, aux persécutions de toute nature. L'artiste pouvait, à la vérité, improviser son travail comme s'il récitait un acte de foi ; il ne pouvait que très exceptionnellement le parfaire comme œuvre d'art.

On ne peut trouver, dans les catacombes, les origines d'une architecture qui fut propre aux chrétiens ; on peut seulement reconnaître dans les cryptes et les oratoires des dispositions répondant aux besoins d'un culte nouveau. Cependant, en entrant dans ces temples creusés sous le sol, l'esprit du visiteur reste sous l'impression de la dignité alliée à la simplicité, de la tranquille majesté qui convient au sanctuaire chrétien. L'intérieur de la crypte des papes disposée par saint Calliste, décorée par saint Damase et restituée par M. le commandeur de Rossi, offre un bel exemple de ces temples, dont l'effet est rehaussé encore par les combinaisons économiques de la construction et par la sobre ornementation des détails.

Les créations de l'art des premiers siècles dans les catacombes, parvenues jusqu'à nous, ne présentent donc pas un caractère qui les différencie essentiellement de l'art profane de la Rome païenne.

L'art dont les œuvres marquent le plus dans les catacombes, c'est la peinture. On a pu dire, non sans vérité, que la peinture se convertit la première à l'Évangile (1). Au premier abord, elle semble n'avoir, en ornant les voûtes et les parois des cryptes, des chambres sépulcrales et des tombes arquées, qu'un but décoratif en vue. Mais, à ces motifs d'ornementation il ne tarde pas à se mêler l'intention bien sensible d'offrir un enseignement au néophyte et de rappeler au fidèle, sous une forme voilée, les vérités de la foi, les dogmes que lui a appris la parole du catéchiste, les faits mémorables de l'ancienne Loi et de l'Évangile. L'allégorie s'y montre et le symbolisme chrétien apparaît pour la première fois dans le langage imagé de l'art. Les nombreuses compositions peintes dans les catacombes décrites ci-dessus (pp. 66 et suiv.) donnent assez de détails pour qu'il devienne inutile d'insister sur leur signification.

Si l'on ne connaissait point les peintures des catacombes, on pourrait croire que la décoration de ces lieux affectés à la sépulture des martyrs et des chrétiens, ces cimetières creusés dans les profondeurs du sol aux époques de persécution et de souffrance, devait prendre un caractère de tristesse, peut-être même d'une sombre douleur. C'est le contraire qui existe. L'ornementation des catacombes semble respirer la sérénité et même une sorte de joie. Aux voûtes des sanctuaires souterrains et des chambres sépulcrales, l'on aperçoit des festons, des guirlandes de fleurs, parmi lesquelles se jouent des colombes aux couleurs chatoyantes, des génies ailés empruntés encore très directement à l'art classique et d'une nudité à peu près complète; des danseuses agitant des thyrses, ou bien tenant à la main des corbeilles fleuries.

Souvent, sans doute, ces décorations, d'une donnée un peu banale, sont simplement empruntées aux motifs d'ornementation peints dans les habitations romaines. Le peintre, qui improvisait ces compositions à la lueur des flambeaux, n'avait guère le temps de s'ingénier à inventer des types nouveaux ni à parfaire son travail par une étude approfondie. Il voulait surtout, comme nous l'avons dit, faire acte de foi et rappeler, par ces décors d'un accent joyeux, que l'oratoire des fidèles et les tombeaux des saints ne sont, en réalité, que le parvis de la Jérusalem céleste.

Cependant, il s'en faut que toutes les formes de son art soient empruntées à la routine classique. Malgré de nombreuses et inévitables reminiscences,

(1) CARTIER, *Jésus-Christ dans l'art*, p. 514.

l'art se purifie dans les sombres réduits où, pendant trois siècles, il semble enseveli avec les martyrs. Les catacombes deviendront l'école de la peinture chrétienne, et l'art baptisé apprend à exprimer, par des images nouvelles, des idées et des sentiments jusqu'alors inconnus. Pour la première fois il s'essaya à peindre la sainteté. La pureté de la foi, la vérité du dogme lui enseignent la gravité et l'austérité du dessin. Tout en donnant à ses orantes, aux yeux grands et profonds, le type un peu charnu de la matrone romaine, tout en leur conservant une beauté un peu matérielle, l'artiste sait déjà les animer d'une véritable piété. En voyant ces figures, les mains levées vers le ciel et animées d'une expression qui n'est déjà plus terrestre, on comprend qu'elles s'adonnent à la prière fervente, à la prière telle que l'entend le chrétien. Un art nouveau, un art qui n'a plus pour objet unique le service des passions, est né. L'artiste conçoit l'idéal de la beauté autrement que ne l'a fait jusqu'alors l'art classique. Son but suprême n'est plus de peindre dans l'homme la seule beauté physique animée par les sensations et les appétits de la chair.

S'il faut résumer en peu de mots le caractère de l'art aux catacombes, nous dirons que l'art chrétien primitif est, quant aux formes, la continuation immédiate de l'art classique, tel que l'avaient cultivé les Romains. Mais dès l'origine, la nouvelle doctrine s'affirme à la fois par le choix des sujets, par le symbolisme et par l'esprit qui pénètre déjà les formes transmises. Cependant, en ce qui concerne ces dernières, l'art chrétien suit la décadence de l'art romain, et ces deux arts semblent solidaires.

Toutefois, malgré cette décadence apparente, on ne peut méconnaître l'influence de l'esprit nouveau qui anime le monde. Le souffle qui régénère celui-ci, ne tarde pas à se faire jour.

Si, en général, les œuvres les plus anciennes des catacombes sont celles dont le style est le plus pur, et si, pendant quelques siècles, l'art chrétien va de conserve avec l'art classique, vieilli et sans force, il n'y a pas lieu de s'en étonner. La transformation qui s'opère conduit ce dernier à la barbarie, tandis qu'elle renferme, au contraire, pour l'art chrétien, le germe de la fécondité et d'un développement successif. Le travail de ce développement auquel participent les générations qui vont suivre, consistera à chercher, dans le domaine de l'art, la forme adéquate de la doctrine chrétienne destinée à régénérer la société.

J. H.

## CHAPITRE III.

### PÉRIODE LATINO-BYZANTINE.

---

A peine Constantin eut-il accordé la paix et la liberté à l'Église, que des temples chrétiens s'élevèrent dans toute l'étendue de l'empire romain. Une nouvelle ère s'ouvrit alors pour l'art religieux, et l'architecture chrétienne prit naissance.

Dès son origine, cet art se divisa en deux rameaux présentant des caractères bien distincts. Le premier, qu'on peut appeler style *latin*, fut adopté par l'Église latine, c'est-à-dire en Italie, en Illyrie, en Dalmatie et dans toute l'Europe occidentale. Il se caractérise par l'imitation plus ou moins servile de l'architecture classique gréco-romaine. L'autre style, formé d'éléments orientaux et romains, prit naissance à Constantinople, s'y développa, et prit, sous le ciel d'Orient, une physionomie toute nouvelle; on lui a donné le nom de *byzantin*.

Le style latin a régné en Occident jusque vers le commencement du VIII<sup>e</sup> siècle, et le style byzantin en Orient jusqu'à la prise de Constantinople par les Musulmans en 1453.

Nous appelons *latino-byzantine* la période qui embrasse ces deux styles contemporains quant à leur origine. La dénomination de style *latin* a été donnée au style de l'empire d'Occident, d'abord parce que, dérivant du style romain ou classique, il a été employé dans les pays où la langue *latine* était la langue ecclésiastique et vulgaire; ensuite, parce qu'il a régné à peu près aussi longtemps que cette langue; enfin, parce que ce style et la langue latine se sont transformés et perdus, pour ainsi dire simultanément, sous l'influence d'éléments étrangers, apportés par les peuples barbares qui venaient d'envahir l'empire d'Occident.

Le style *byzantin* tire son nom de Byzance ou Constantinople, capitale de l'empire d'Orient.



## ARTICLE I.

### STYLE LATIN.

QUELQUES DATES HISTORIQUES DE LA PÉRIODE LATINE UTILES A RAPPELER  
POUR SUIVRE FACILEMENT LES VICISSITUDES DE L'ART PENDANT CETTE PÉRIODE.

- |   |  |
|---|--|
| 312. Conversion de l'empereur Constantin.   | 500 environ. Origine de l'ordre de saint Benoît.   |
| 403. Premières invasions des barbares en Italie. Alaric, roi des Goths, paraît devant Rome.                               | 537. Bélisaire, lieutenant de Justinien, empereur d'Orient, occupe Rome et la majeure partie de l'Italie.  |
| 410. Rome prise par les Goths et livrée au pillage.   | 553. Narsès, autre lieutenant de Justinien et vainqueur de Téja, dernier roi des Goths, s'empare de l'Italie.  |
| 451. Attila, roi des Huns, voulant assiéger Rome, est éloigné par S. Léon le Grand.                                       | 569. Les Longobards, probablement à la demande de Narsès, passent les Alpes et se fixent à Milan. Peu après ils occupent toute l'Italie, à l'exception de Ravenne, Rome et Naples. |
| 455. Rome pillée par Genséric, roi des Vandales.  | 584-628. Théodelinde, épouse d'Autharis, roi des Longobards, protège les arts et les lettres.  |
| 476. Chute de l'empire d'Occident. Romulus Augustule, dernier empereur romain, est remplacé par Odoacre, roi des Hérules. | iv-v <sup>e</sup> siècle. Les Francs font invasion et se fixent en Belgique.   |
| 489. Invasion de l'Italie par Théodoric, roi des Ostrogoths.  |  |
| 493. Théodoric, ayant pris le titre de roi d'Italie, va résider à Ravenne.  |  |

L'architecture gréco-romaine parvint à son apogée pendant les deux premiers siècles de l'ère chrétienne. A partir du III<sup>e</sup> elle tomba en décadence, en s'éloignant de la noble simplicité du style classique. Les thermes de Dioclétien, à Rome, et le palais du même empereur à Spalatro (Dalmatie), élevés vers la fin du III<sup>e</sup> siècle, témoignent d'une influence orientale, venue probablement de la Syrie. « L'architecture orientale, dit de Dartein en parlant de l'influence exercée en Italie au III<sup>e</sup> et au IV<sup>e</sup> siècle par les constructions syriennes, paraît avoir, par l'exemple de ses monuments, contribué beaucoup à introduire et à répandre en Italie, depuis la fin du III<sup>e</sup> siècle, le goût de plusieurs formes nouvelles, étrangères à l'art classique de l'Occident. La principale de ces innovations consiste dans les applications très étendues et très variées de l'arcade, soit comme élément essentiel de la construction soit comme figure décorative. » *Étude sur l'architecture lombarde*, 1<sup>re</sup> part., p. 24. A la suite de ces innovations, souvent mal interprétées, l'architecture de l'Italie porta bientôt l'empreinte du mauvais goût, résultat de l'oubli des règles et des bons principes. On y vit apparaître des arcades entrecou-

pant un entablement, des colonnes sans destination utile appliquées contre les murs, élevées les unes au-dessus des autres sur des piédestaux bizarres, et surmontées d'architraves ou de corniches interrompues.

Au IV<sup>e</sup> siècle, l'architecture dégénéra encore davantage. On se mit alors à dépouiller les monuments anciens pour en construire et décorer plus aisément de nouveaux. Sous le règne de Constantin, l'arc de triomphe érigé par le sénat et le peuple romain en mémoire de la victoire remportée par ce prince sur Maxence, son compétiteur, fut construit en partie aux dépens de l'arc de Trajan. De plus, le même empereur fit transporter à Constantinople une grande quantité de statues, de colonnes et de marbres précieux, arrachés aux édifices de Rome et d'autres villes de l'Italie. Les monuments élevés sous Constantin en Occident se distinguent par le mauvais goût et les défauts qu'on remarque dans ceux de l'époque de Dioclétien et, en outre, par une grande pesanteur.

Tel était l'état de l'architecture en Occident au moment où furent construits les premiers monuments chrétiens de la période latine. Cet état, loin de s'améliorer, ne fit que déchoir de plus en plus pendant les siècles suivants. Quelques monuments de la période latine, plus ou moins transformés à des époques postérieures, existent encore aujourd'hui en Italie, en Espagne, et dans le midi de la France; on en trouve aussi, mais en très petit nombre, dans le nord de l'Europe. Nous n'en connaissons pas en Belgique. La cathédrale de Trèves, et les églises de Saint-Géréon à Cologne et de Saint-Servais à Maastricht sont peut-être les seuls monuments dans le voisinage de la Belgique qui possèdent encore quelques parties datant de la période latine.

Après avoir fait connaître les basiliques et les autres édifices religieux de la période latine, nous traiterons successivement des caractères architectoniques du style latin, du mobilier religieux et des monastères de l'Occident.

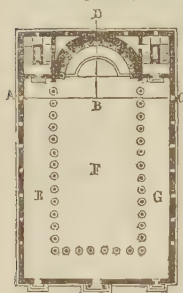
## § 1. — BASILIQUES CHRÉTIENNES ET AUTRES ÉDIFICES RELIGIEUX.

1. *Forme des basiliques.* Pour bien comprendre les questions qui ont trait aux basiliques chrétiennes, il est indispensable de posséder des notions exactes sur les basiliques profanes des anciens.

Les *basiliques profanes* étaient de vastes édifices élevés sur le forum ou aux environs des places publiques. Elles servaient de lieu de réunion aux marchands ainsi qu'aux personnes s'occupant d'affaires, et les magistrats y rendaient la justice; en un mot, elles avaient la même destination que nos

bourses commerciales et nos palais de justice. La basilique profane avait en plan (fig. 144) la forme d'un rectangle fermé par des murs sur les quatre côtés et régulièrement divisé en trois nefs par deux rangées de colonnes. La lar-

Fig. 144.

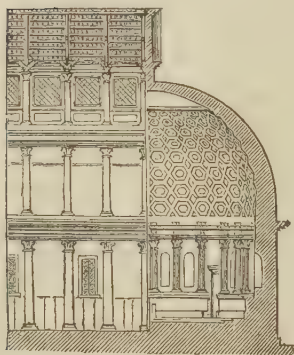


Plan d'une basilique profane.

geur totale de l'édifice était, autant que possible, comprise entre la moitié et le tiers de la longueur, et la largeur de la nef principale F devait avoir trois fois celle de chacune des nefs latérales E et G, à moins que la conformation du terrain dont on disposait n'obligeât d'abandonner ces proportions. Trois portes, correspondantes aux nefs, étaient ouvertes dans la façade. L'extrémité de la nef principale opposée à la façade était le plus souvent terminée par un hémicycle ou abside semi-circulaire, portant le nom de *tribune* (1), où, sur des bancs adossés à la muraille, siégeaient les juges pour entendre les plaidoiries et prononcer la sentence. Cette partie était séparée du reste de l'édifice par une clôture à claire-voie, appelée *cancellum*.

Les basiliques moins considérables, et parfois même d'assez grandes, par exemple celle de Trèves, se composaient d'une seule nef (2). Quelques-unes aussi avaient jusqu'à cinq nefs, formées par quatre rangs de colonnes; la basilique Ulpienne, élevée par Trajan, et dont les ruines existent encore à Rome, était de ce nombre.

Fig. 145.



Coupe de la basilique profane sur BD, destinée à isoler les galeries supérieures,

Dans les basiliques à trois ou à cinq nefs, les nefs latérales étaient souvent surmontées de galeries, séparées de la nef du milieu par un deuxième ordre de colonnes superposé à l'entablement de l'ordre inférieur. D'après les règles établies par Vitruve, les colonnes de l'ordre supérieur ne pouvaient avoir que les trois quarts de la longueur de celles de l'ordre inférieur. Entre les colonnes supérieures se trouvait une cloison, appelée *pluteum*, devant mesurer, selon le même auteur, les trois quarts de la hauteur des colonnes. Cette cloison était

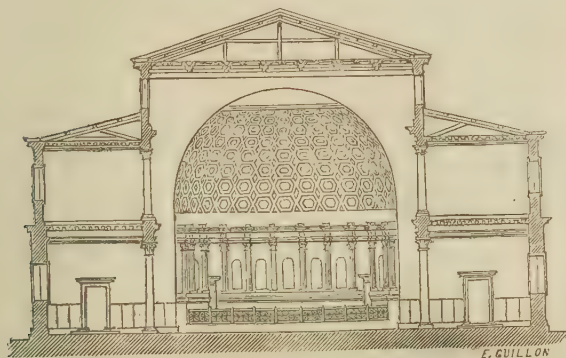
(1) Du mot *tribune* est dérivé le nom de *tribunal* donné aux cours de justice.

(2) Voyez le plan et différentes vues de la basilique de Trèves dans SCHAYES, *Histoire de l'architecture en Belgique*, 2<sup>e</sup> édit., I, p. 85 et suiv.

afin que les personnes qui s'y trouvaient ne fussent pas exposées à la vue des marchands occupant le rez-de-chaussée.

Nous donnons (fig. 144) le plan, et (fig. 145 et 146) deux coupes d'une basilique profane, d'après la description que nous a laissée l'architecte Vitruve, qui vivait à Rome du temps de l'empereur Auguste.

Fig. 146.



Coupe de la basilique profane sur ABC.

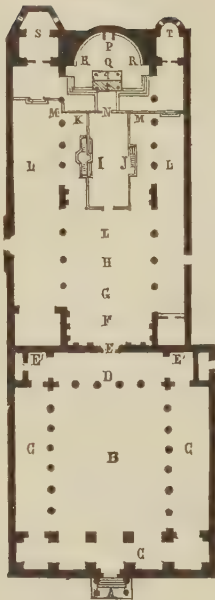
La couverture de toutes les basiliques, grandes ou petites, consistait en une simple charpente, posée à nu ou revêtue à l'intérieur d'un plafond divisé en caissons décorés de rosaces ou d'autres ornements sculptés. A l'extérieur, la charpente était couverte de tuiles, de plaques de marbre ou de bronze.

Les *basiliques chrétiennes* furent construites sur le modèle des basiliques profanes; seulement, au lieu de les élever le long des places publiques, on les fit précéder d'une cour carrée, afin de les éloigner du bruit et du tumulte de la rue. Elles avaient, comme les basiliques profanes, la forme d'un rectangle plus ou moins allongé, et se composaient de trois parties principales : la cour ou atrium, le vaisseau ou nef, *ναὸς*, et le sanctuaire, *βῆμα* ou *ιερατεῖον*.

En entrant dans la basilique chrétienne, la première partie qu'on rencontrait était l'*atrium*, appelé aussi *paradisus* ou *impluvium*. L'*atrium* consistait en une cour entourée de galeries couvertes C (voyez le plan fig. 147); les entre-colonnements des portiques étaient clos par des cancels peu élevés pour que, comme nous l'apprend saint Paulin de Nole, « chacun pût facilement s'y appuyer et contempler les eaux qui jaillissaient de la fontaine pratiquée au milieu du cloître » (*Natal. S. Felicis*). En effet, au centre de l'atrium se trouvait une *fontaine* ou réservoir, *cantharus*, *labrum*, *nymphaeum*, *phiala*,

Fig. 147.

SANCTUAIRE.  
NEF.  
ATRIUM.



Plan de la basilique  
de Saint-Clément, à Rome.

- |  |   |
|--|---|
| A. Porche ou vestibule.                  | I. Ambon pour l'Évangile.                       |
| B. Fontaine.                             | J. Ambon pour l'Épître.                         |
| C. Portiques de l'atrium.                | K. Senatorium.                                  |
| D. Narthex.                              | L. Places destinées aux fidèles des deux sexes. |
| E. Porte royale.                         | M. Cancelli.                                    |
| E'. Portes donnant dans les collatéraux. | N. Porte sainte.                                |
| F. Pénitents dits prosternés.            | P. Siège de l'évêque.                           |
| G. Catéchumènes du 2 <sup>e</sup> ordre. | Q. Autel.                                       |
| H. Pénitents consistants.                | R. Bancs des prêtres.                           |
|  | S. Diaconicum.                                  |
|  | T. Prothesis.                                   |

N. B. Le plan ci-joint est celui de l'église de Saint-Clément telle qu'elle existe aujourd'hui. Cette église, bien qu'elle ne date que du XII<sup>e</sup> siècle, reproduit la disposition des basiliques chrétiennes. Depuis quelques années on a découvert, sous l'église actuelle, des restes considérables de la basilique primitive dont le plan est pour ainsi dire le même que celui de la basilique du XII<sup>e</sup> siècle.

où les fidèles se lavaient les mains et le visage avant d'entrer dans la maison du Seigneur (1). L'atrium des grandes basiliques était souvent précédé, du côté de la rue ou de la place publique, d'un *porche* A, ou bien d'un portique ou péristyle en forme de colonnade, qui portait le nom de *narthex extérieur*. Le *narthex intérieur* D s'ouvrait au fond de l'atrium. C'était une sorte de vestibule proprement dit, formé par le portique transversal adossé à la façade de la basilique.

Cette première partie de la basilique était occupée, pendant l'office, par ceux auxquels les lois ecclésiastiques défendaient de prendre part aux assemblées des fidèles. Dans l'atrium se tenaient les pénitents du premier degré, appelés *pleurants* (2); dans le narthex, les pénitents du second degré ou

(1) C'est dans ces ablutions que nous trouvons l'origine de l'usage de prendre l'eau bénite à l'entrée de l'église. Le *cantharus* des anciennes basiliques a été remplacé par les bénitiers, placés à proximité du porche ou attachés aux piliers près de l'entrée des églises.

(2) Pour l'intelligence de tout ce qui se rapporte aux stations des pénitents dans les basiliques, il faut connaître la discipline ancienne de l'Église en matière de pénitence canonique. Vers le milieu du III<sup>e</sup> siècle, l'Église établit quatre degrés de pénitence, savoir : 1<sup>o</sup> *πρόσκλησις*, *fletum*, les pleurs; 2<sup>o</sup> *ακορόασις*, *auditionem*, l'audition; 3<sup>o</sup> *ὑπόπτωσις*, *substrationem*, la substration; 4<sup>o</sup> *σύντασις*, *consistentiam*, la consistance. Les *pleurants* se tenaient en dehors de l'église, et priaient ceux qui entraient dans le lieu saint d'intercéder pour eux auprès du Seigneur et des prêtres; les *écoutants* étaient autorisés à entrer dans



*écoutants*, les catéchumènes du premier ordre (1), les lépreux et les énergumènes, en un mot, tous ceux qui étaient exclus de toutes les parties de l'office, à l'exception du sermon. Au VI<sup>e</sup> siècle, on commença à placer dans le narthex les baptistères, qui jusque là s'étaient trouvés en plein air.

L'atrium et le narthex n'avaient pas les mêmes proportions relatives dans toutes les basiliques. Leur grandeur dépendait de l'espace dont on disposait pour bâtir. Quelquefois même on les supprimait totalement.

Du narthex on entrait par une, trois ou cinq portes, dans la basilique, qui était communément divisée en trois nefs par deux rangs de colonnes. Cependant on trouve des basiliques chrétiennes, comme on en trouve de profanes, entièrement dépourvues de colonnes, ou bien partagées en cinq nefs par quatre rangs de colonnes. La basilique de Saint-Paul-hors-les-murs, à Rome, appartient à cette dernière catégorie.

La porte du milieu E, appelée *porte royale*, *porta regia*, *pulchra* ou *speciosa*, donnait dans la nef principale, qui symbolisait l'Église du Christ, dont les apôtres et leurs successeurs sont les pilotes. Les autres portes E' conduisaient du narthex dans les collatéraux ou bas côtés. Le collatéral droit était réservé aux hommes, celui de gauche aux femmes. Lorsque les basiliques avaient des galeries au-dessus des bas côtés (comme à Sainte-Agnès et à Saint-Laurent-hors-les-murs, à Rome), ces galeries étaient occupées par les femmes.

A l'entrée de la nef du milieu se trouvait d'abord la place des *prosternés* ou pénitents du troisième degré F, et des catéchumènes du deuxième ordre G, puis celle des *consistants* ou pénitents du quatrième degré H. Venait ensuite celle des fidèles L.

En avançant dans la nef, on rencontrait les *ambons*, I et J, chaires destinées à la lecture des saintes Écritures, aux prédications des prêtres et des diacres, et à la promulgation des lois ecclésiastiques. Ordinairement les ambons se trouvaient vers le milieu de la nef principale; on ne saurait cependant établir une règle fixe à cet égard. Près des ambons se tenaient les clercs inférieurs et les chantres; les moines, les solitaires et les enfants étaient placés un peu plus avant. Près de là était aussi le *senatorium* K, enceinte réservée aux familles sénatoriales et aux grands en général.

le temple pour entendre les instructions; les *prosternés*, qui se trouvaient à l'intérieur de la nef, se prosternaient pendant quelques parties de l'office divin, et sortaient, comme les autres pénitents, à un moment donné; les *consistants* pouvaient demeurer à l'église pendant toute la durée de l'office, mais ils étaient exclus de la participation des sacrements.

(1) Il y avait plusieurs ordres de catéchumènes. Voyez ci-dessous, p. 152.

Enfin venait la troisième partie de la basilique, la partie la plus sainte et la plus vénérée, celle où il était défendu aux laïques de pénétrer, et que l'on appelait le *sanctuaire*. Elle était séparée de la nef par une grille ou balustrade à jour M, de bois, de marbre ou de métal, appelée *cancel* ou *chancel*, et élevée de quelques degrés au-dessus du sol de la nef. On y pénétrait par la *porte sainte* N, qui n'était ouverte qu'à l'évêque, aux prêtres et aux diacres.

L'autel Q occupait le milieu du sanctuaire et se dressait sur plusieurs marches.

Derrière l'autel se développait l'*abside*, de forme semi-circulaire, bâtie en hors-d'œuvre et couverte ordinairement d'une demi-coupoie. Les parois et la voûte de l'abside furent, dès l'origine, décorées avec luxe; on les orna d'ouvrages en mosaïque ou de revêtements en marbre de différentes couleurs.

Le mur plat au-dessus de la grande arcade formant l'entrée de l'abside était appelé *arc triomphal*; il offrait aussi des peintures en mosaïque.

Le siège P de l'évêque était placé au fond de l'abside, et élevé de plusieurs degrés au-dessus du sol. A droite et à gauche du siège épiscopal se trouvaient, adossés à l'hémicycle de l'abside, les sièges ou bancs R destinés aux prêtres assistant à l'office divin. L'abside portait le nom de *presbyterium*, parce qu'elle était réservée aux prêtres, *presbyteri*. Quelquefois le presbytère était entouré d'un collatéral et communiquait avec celui-ci au moyen d'arcades portées sur des colonnes et ouvertes derrière le siège du pontife et les bancs des prêtres. Ce collatéral, destiné aux femmes, s'appelait *matroneum*.

A droite et à gauche du sanctuaire, il y avait deux petites places en forme d'absidioles (petites absides), portant le nom générique de *pastophoria* : celle de gauche S, appelée *diaconicum*, servait de sacristie; on y déposait les ornements et les vases sacrés; dans celle de droite T, nommée *prothesis*, *oblationarium* ou *secretarium*, étaient conservées les offrandes de pain et de vin faites par les fidèles pour le saint sacrifice.

Ce fut là la disposition primitive des basiliques. Le changement le plus notable que subit dans la suite le plan des basiliques fut l'adjonction du transept, ou nef transversale entre l'abside et la nef proprement dite. Le transept rappelle les chalcidiques qu'on voyait dans quelques basiliques profanes, et qui étaient également, pour autant qu'on peut en juger par les œuvres de Vitruve, des nefs transversales disposées, en certains cas, aux extrémités des basiliques. L'addition du transept aux basiliques chrétiennes, assez rare pendant la période latine, donna au plan des églises la forme d'une croix. On trouve, dès le V<sup>e</sup> siècle, des églises munies d'un transept.

2. **Origine de la basilique chrétienne.** Les savants ne sont pas d'accord sur la question de l'origine de la basilique chrétienne. Plusieurs la font dériver de la basilique profane (1); d'autres, au contraire, nient cette influence. Ceux qui défendent la première opinion sont encore divisés entre eux : les uns soutiennent que des basiliques profanes furent affectées au culte et converties en églises par l'empereur Constantin; les autres rejettent cette assertion comme dénuée de preuves, et pensent que les chrétiens ont modelé, sur les basiliques profanes, les temples qu'ils élevèrent au culte du vrai Dieu.

Voyons quelle est la valeur de chacune de ces opinions. D'abord celle qui soutient la transformation des édifices civils en églises chrétiennes ne résiste pas à un examen quelque peu sérieux. En effet, cette transformation n'aurait pu avoir lieu qu'après la conversion de Constantin au moment où l'Église obtint sa liberté. Or, même pour cette époque, l'hypothèse est inadmissible : après, comme avant la conversion de Constantin, les basiliques profanes avaient leur destination primitive, celle de servir de palais de justice et de bourses commerciales. D'ailleurs, aucun fait, aucun témoignage historique ne peut être invoqué en faveur de cette opinion. Lorsqu'on lit les auteurs qui traitent de l'influence des basiliques profanes sur les basiliques chrétiennes, on est souvent étonné de voir comment presque tous admettent sans la moindre preuve et répètent sans cesse que Constantin, après sa conversion, transforma plusieurs basiliques profanes en églises chrétiennes. Ces écrivains citent, entre autres, comme exemples d'édifices transformés de cette manière, les basiliques de Saint-Jean-de-Latran et de Sainte-Croix-en-Jérusalem, à Rome. Or Constantin ne céda pas des basiliques, mais bien deux de ses palais, pour que, sur leur emplacement, on élevât des temples chrétiens.

L'opinion, diamétralement opposée, qui nie que les basiliques profanes aient servi de modèle et de type aux basiliques chrétiennes, nous paraît également dénuée de fondement. En effet, pour ne pas parler de l'identité du nom de *basiliques*, donné aux unes comme aux autres (2), la ressemblance que nous remarquons dans le plan et la disposition des parties essentielles de ces monuments nous oblige, en quelque sorte, de reconnaître une imita-

(1) On ne peut pas chercher le modèle des basiliques dans les temples païens, parce que ceux-ci, destinés régulièrement aux seuls sacrificateurs, étaient généralement trop petits pour pouvoir être convertis en église chrétienne. Nous parlons ci-dessous, p. 157, de certains temples païens affectés dans la suite au culte chrétien.

(2) Le mot *basilique* dérive de l'adjectif grec βασιλικός, *royal, regius*. Au féminin cet adjectif a la forme βασιλική; il faut donc sous-entendre un substantif du genre féminin, tel que οἶκος, *maison*, ou στοά, *portique*.

tion presque servile, et d'affirmer que la basilique chrétienne tire son origine de la basilique profane. D'ailleurs, quiconque a étudié tant soit peu l'histoire du développement des styles d'architecture aux différents âges comprendra facilement l'impossibilité de nier cette filiation, surtout s'il se rappelle qu'aux IV<sup>e</sup>, V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles l'art architectural était en pleine décadence. « C'est seulement du règne de Constantin, dit de Dartein, que date, à proprement parler, l'architecture religieuse chrétienne. Jusque-là les persécutions n'avaient guère permis aux chrétiens d'élever des monuments vastes et durables pour l'exercice public de leur culte : mais à peine furent-ils devenus libres, qu'ils s'empressèrent de construire des églises sur tous les points de l'empire. C'était le meilleur moyen de proclamer leur culte. En fait d'art, les chrétiens n'avaient aucune raison d'être novateurs ; et quand même ils eussent aspiré à le devenir, ils n'auraient pu, de prime saut, improviser un type pour leurs églises. Il leur fallait d'abord se servir de l'un des types de l'architecture romaine, sauf à l'approprier aux besoins de leur culte et à le transformer ensuite à mesure que des exigences nouvelles se feraient sentir. Ce fut ainsi qu'ils procédaient, et leur choix se porta naturellement sur la basilique, qui convenait mieux qu'aucune autre espèce d'édifice, soit au but qu'ils voulaient atteindre, soit aux moyens dont ils disposaient. » *Étude sur l'architecture lombarde*, I<sup>re</sup> partie, p. 2.

Il est vrai qu'il existe quelques différences entre les basiliques profanes et les basiliques chrétiennes ; mais ces différences sont peu importantes. Ainsi, par exemple, l'atrium avec sa fontaine et ses portiques, la distribution intérieure de l'édifice obtenue au moyen de clôtures ou chancels sont tout à fait propres aux basiliques chrétiennes. Mais ces adjonctions, faites pour les exigences et la régularité du culte, constituent des différences purement accidentelles et non pas substantielles, ou exerçant une influence réelle sur les dispositions architecturales des basiliques.

L'opinion qui tient que la basilique profane a servi de type à la basilique chrétienne nous paraît donc la plus probable et la mieux fondée. Les chrétiens ont construit eux-mêmes leurs basiliques ; dans cette construction ils ont pris pour modèles les basiliques profanes, dont ils ont approprié les diverses parties aux besoins du culte chrétien : ils y ont ajouté certaines parties, telles que l'atrium et les portiques ; à d'autres parties, dont le plan était variable dans les basiliques profanes, ils ont constamment donné la même forme, comme c'est le cas pour les absides semi-circulaires du chœur ; enfin, ils ont établi, à l'intérieur de l'édifice, des clôtures qui n'existaient pas dans les basiliques profanes.

Et qu'on ne vienne pas nous dire qu'il faut chercher le modèle des basiliques chrétiennes dans les petits édifices érigés en plein air, au-dessus des catacombes, ou dans les oratoires des palais de particuliers, ou bien encore dans les grandes chapelles souterraines des catacombes auxquelles, dans ces derniers temps, on a donné improprement le nom de basiliques. D'abord, il est possible que ces petites basiliques de cimetière, comme on les appelle, aient contribué à faire préférer la forme absidale, parfois triple, pour la terminaison du chœur des basiliques; il se peut aussi que la disposition de l'autel au-dessus de la *confession* ou tombeau du martyr, et celle des escaliers pour descendre dans la crypte ait été empruntée à ces mêmes monuments; mais il y a loin de ces petits détails accessoires au plan général des basiliques. Ensuite, les chapelles privées, établies dans les palais de chrétiens riches et les chapelles souterraines des catacombes, n'ont, sous le rapport architectural et de la science de la construction, absolument rien de commun avec les basiliques chrétiennes proprement dites, construites au-dessus du sol à partir du IV<sup>e</sup> siècle. Il n'y a pas plus de ressemblance entre ces chapelles et les basiliques chrétiennes qu'entre les salles des maisons particulières des Romains ou des Grecs et les basiliques profanes. Et cependant, personne jusqu'aujourd'hui n'a affirmé que ces chambres aient servi de type ou de modèle à ces dernières basiliques.

Nous donnons (fig. 148 et 149) deux coupes de la basilique de Sainte-Agnès, à Rome. La comparaison de ces coupes avec celles de la basilique profane (fig. 145 et 146) prouve à l'évidence que celle-ci a été le type et le modèle de la basilique chrétienne.

Fig. 148.

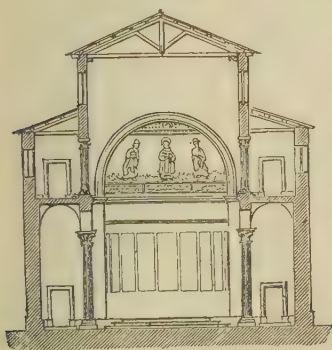


Fig. 149.



Coupes de la basilique chrétienne de Sainte-Agnès à Rome.



3. **Orientation des basiliques et des églises chrétiennes.** On appelle *orientation* la disposition particulière par laquelle l'axe longitudinal d'un édifice, d'un tombeau, etc., se dirige de l'occident à l'orient.

Dès son origine l'Église chrétienne adopta l'usage de prier en tournant la face vers l'orient. Cet usage qui, selon le témoignage des Pères, date du temps même des apôtres, fut adopté généralement dans la suite et plusieurs fois confirmé par l'autorité ecclésiastique. On allègue plusieurs raisons mystiques de la coutume de prier en se tournant vers l'orient. La principale, celle qui est le plus souvent indiquée, est que, dans notre exil et notre pèlerinage sur la terre, nous devons tourner nos regards vers le paradis terrestre *que Dieu planta à Éden, vers l'orient* (1), pour que, nous rappelant la perte du ciel qui est le véritable Éden, nous excitions en nous un ardent désir de le récupérer. C'est dans cet usage que nous trouvons la raison de l'orientation des églises chrétiennes.

La coutume d'orienter les églises date des premiers siècles du christianisme. Les *Constitutions apostoliques* (liv. II, ch. 57) la consacrent, et plusieurs saints Pères en parlent comme d'un usage universellement reçu. Pendant la période latine, tout le moyen âge et même jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, on a toujours observé scrupuleusement la règle établie par l'Église, et l'on n'y a jamais dérogé que lorsqu'il y avait impossibilité de s'y conformer.

Il y a deux modes, diamétralement opposés, pour orienter les églises. Dans l'un, observé anciennement, la façade principale forme la partie orientale de l'édifice, et le chevet du chœur se trouve du côté du couchant; dans l'autre, qui prévalut plus tard, la position de toutes les parties de l'église est complètement intervertie : la façade regarde l'occident et le chevet est tourné vers l'orient. Quel que fût le mode d'orientation, les fidèles se tenaient de manière à avoir, en priant, les regards dirigés vers l'orient.

Jusqu'environ un siècle et demi après la conversion de Constantin, le premier mode, celui qui place la porte au levant et le sanctuaire au couchant, fut seul en usage tant chez les occidentaux que chez les Grecs et les orientaux. Chaque église n'avait qu'un seul autel, s'élevant au milieu du presbytère et consistant dans une simple tombe ou une table dépourvue de tout accessoire. Le prêtre célébrant se tenait derrière l'autel et avait la face tournée vers les fidèles, et conséquemment vers la porte d'entrée, qui formait l'extrémité orientale de l'église. A la première partie de l'office divin,

(1) La Vulgate (*Gen.* II, 8) : *Plantaverat autem Dominus Deus paradisum voluptatis a principio*, ne rend pas le sens du texte hébreu, qui porte : *Le Seigneur planta un jardin à Éden, vers l'orient*.

consacrée spécialement aux prédications et à la lecture de différents passages de l'ancien et du nouveau Testament, les fidèles regardaient l'autel, ou plutôt les ambons placés près de l'entrée du sanctuaire, du haut desquels se faisaient la lecture et les prédications. Ils avaient donc, pendant cette première partie, la face dirigée vers l'occident. Mais, à l'offertoire et aux autres parties de l'office affectées principalement aux prières, ils se levaient et se tournaient vers l'orient pour prier.

Les basiliques construites par Constantin ou élevées sous le règne de ses successeurs reçurent l'orientation dont nous venons de parler, et quelques-unes même l'ont conservée jusqu'aujourd'hui. Telles sont, par exemple, les églises de Saint-Jean-de-Latran, de Saint-Pierre-au-Vatican et de Saint-Clément, à Rome. Dans toutes ces églises le souverain pontife ou l'évêque qui célèbre la messe à l'autel principal se place encore maintenant derrière l'autel et tourne les regards vers les fidèles. Ce mode d'orientation n'admettait d'exception que dans des cas extrêmement rares et seulement lorsqu'il y avait des motifs sérieux pour ne pas s'y conformer. Parmi les basiliques primitives de la ville éternelle qui ne furent pas orientées, nous citerons l'église de Saint-Martin-des-Monts, dont l'abside est dirigée vers le nord, et celle de Saint-Grégoire sur le mont Coelius, dont le chevet regarde le midi. Les accidents du terrain expliquent, en certains cas, ces anomalies.

Le mode primitif d'orientation ne régna pas longtemps. Dès le <sup>v</sup><sup>e</sup> et le <sup>vi</sup><sup>e</sup> siècle on éleva, à Ravenne, plusieurs églises dont le chevet est tourné vers l'orient. Peu nombreuses dans le principe, les églises orientées d'après le nouveau mode se multiplièrent successivement et finirent par se substituer complètement à celles qui avaient leur sanctuaire à l'occident. Même, à l'occasion de restaurations partielles ou d'agrandissements, quelques-unes de ces dernières furent retournées, c'est-à-dire qu'on plaça leur sanctuaire à l'est et leur façade principale à l'ouest.

En Orient la transformation fut très rapide. Cette rapidité semble due, en grande partie, à ce que l'empereur Justinien, en reconstruisant l'église de Sainte-Sophie à Constantinople (539-548), plaça au levant le sanctuaire et au couchant la façade d'entrée de ce temple somptueux. La même orientation fut suivie dans plusieurs églises que Justinien et l'impératrice Théodora, sa femme, firent construire, presque au même moment, dans beaucoup d'autres villes. Sous l'influence de ces exemples disséminés dans tout l'empire d'Orient, le nouveau mode détrôna complètement l'ancien dès la fin du <sup>vi</sup><sup>e</sup> siècle.

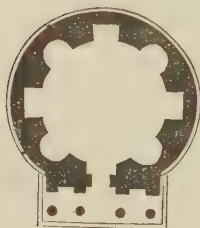
En Occident le changement s'opéra plus lentement ; il n'y fut complet que dans le courant du <sup>viii</sup><sup>e</sup> siècle.

Après que le nouveau mode d'orientation eut prévalu, le prêtre, chez les Latins, se plaça devant l'autel de manière à avoir les regards dans la direction de l'orient; chez les Grecs et les orientaux, au contraire, il continua à se placer derrière l'autel, de sorte que lui seul a le visage tourné vers l'occident tandis que les fidèles prient vers l'orient selon l'ancien usage. On comprend aisément que de cette manière on sacrifie le principal à l'accessoire.

4. **Églises cruciformes, circulaires et polygones.** La forme basilicale fut généralement adoptée pour les églises chrétiennes de l'Occident. Ce ne fut qu'exceptionnellement que l'on construisit des églises circulaires ou en forme de croix grecque. Parmi les églises cruciformes on peut citer celles des Saints-Pierre-et-Paul (plus tard Saint-Abondio) près de Côme, et des Saints-Apôtres (aujourd'hui Saint-Nazaire-le-Majeur) à Milan, l'une et l'autre du IV<sup>e</sup> siècle, et celle dite *ermita de santa Cristina*, près d'Oviédo, en Espagne.

« Les églises rondes, dit de Dartain, appartiennent à deux types distincts, suivant qu'elles se composent d'une salle centrale entourée d'une galerie de circulation et séparée de celle-ci par des supports isolés, ou qu'elles consistent en une simple salle circulaire. Nous appellerons les premières *rotondes annulaires*, et les secondes *rotondes simples*... Les monuments de cette famille

Fig. 150.

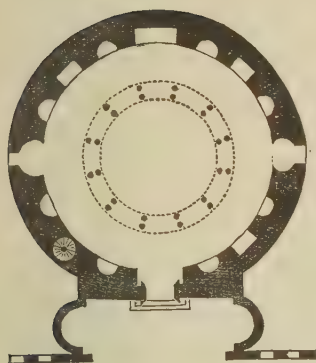


Plan de l'église des Saints-Pierre-et-Marcellin, aujourd'hui en ruines, à Rome. Pierre-et-Marcellin à Rome *rotonde simple* (fig. 150); de l'église de Sainte-Con-

stance, de la même ville, *rotonde annulaire* (fig. 151); et du dôme d'Aix-la-Chapelle, *polygone annulaire* (fig. 152). Dans cette dernière gravure la partie noire donne le plan au rez-de-chaussée, et la partie hachée celui de l'étage.

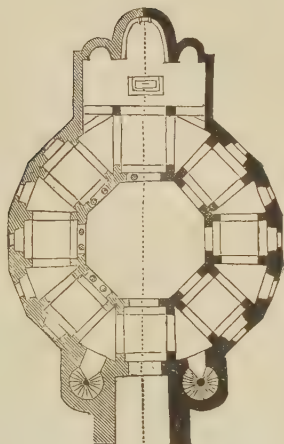
Les plus célèbres rotondes annulaires sont l'église de Saint-Étienne-le-Rond à Rome, celle de Saint-Laurent à Milan et la rotonde de Brescia. Les églises de Saint-Vital à Ravenne et le dôme d'Aix-la-Chapelle sont des polygones annulaires.

Fig. 151.



Plan de l'église ou baptistère  
de Sainte-Constance à Rome.

Fig. 152.



Plan primitif de l'église  
d'Aix-la-Chapelle.

Chose bizarre, et qu'il convient de noter ici en passant : le nom de panthéon, en latin *panteum*, a été employé souvent pour désigner tout édifice polygonal ou circulaire couvert d'une coupole, sans doute parce que le Panthéon de Rome était considéré comme le modèle, le prototype des édifices de ce genre.

Les rotondes simples ne se rencontrent que très rarement, et jamais elles n'ont de grandes dimensions.

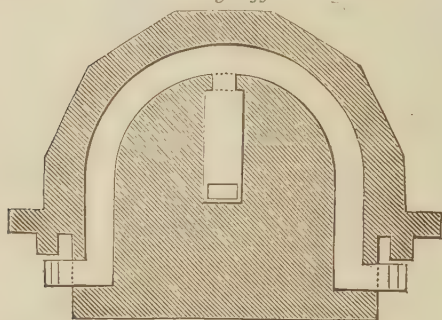
5. **Cryptes.** La plupart des basiliques primitives furent élevées à l'endroit même où étaient ensevelis les restes mortels d'un martyr ou de quelque autre saint illustre. Nous trouvons dans cet usage la raison pour laquelle un grand nombre de basiliques très importantes furent construites hors de l'enceinte des villes. A Rome, les basiliques de Saint-Sébastien, de Saint-Paul-hors-murs et de Sainte-Agnès se trouvent dans la campagne romaine. L'église de Saint-Pierre-au-Vatican elle-même est une basilique de cimetière, située primitivement hors de la ville éternelle. A Milan, sur onze églises principales qui existaient au commencement du XII<sup>e</sup> siècle, huit se trouvaient en dehors de l'enceinte des murs. La même remarque s'applique aux basiliques de presque toutes les autres villes de l'Italie.

Dans les basiliques primitives, l'autel était placé immédiatement au-dessus de la sépulture. Un point qu'on observait dans la construction des basiliques

et des cryptes était de ne jamais, sous quelque prétexte que ce fût, déplacer le tombeau. Celui-ci était respecté scrupuleusement, et l'on construisait la basilique au niveau même du tombeau ou à un niveau peu supérieur. L'abside et l'autel se trouvaient directement au-dessus de la crypte sépulcrale.

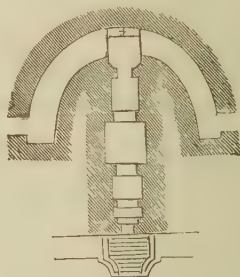
Lorsqu'on construisait une basilique sur une catacombe, l'entrée des galeries souterraines était conservée dans une place favorable, voisine du sanctuaire. Si, au contraire, la basilique s'élevait sur une sépulture faite à fleur de terre dans un cimetière, des escaliers et des corridors conduisant au tombeau étaient pratiqués sous le *presbyterium*, élevé de quelques degrés au-dessus du pavement des nefs. Ces galeries, et les chapelles souterraines qui les remplacèrent dans la suite, ont reçu le nom de *cryptes*, du mot grec κρύπτω, *je cache*. Les cryptes des églises de Saint-Apollinaire-in-Classe à

Fig. 153.



Plan de la crypte de Saint-Apollinaire-in-Classe à Ravenne.

Fig. 154.



Plan de la crypte de Sainte-Praxède à Rome.

Ravenna (fig. 153), et des Quatre-Saints-Couronnés à Rome, qui sont bâties à peu près sur le même plan, offrent le type des cryptes primitives. Celles des églises de Sainte-Praxède (fig. 154) et de Saint-Sabas, à Rome, reproduisent à peu près les mêmes dispositions. Toutes ces cryptes ne sont que des galeries conduisant au tombeau du saint.

Ces galeries voûtées se transformèrent plus tard en véritables chapelles ou églises souterraines, s'étendant sous tout le *presbyterium* et assez vastes pour nécessiter l'emploi de colonnes qui, recevant les retombées des voûtes, formaient alors plusieurs nefs.

On a découvert, au mois de mars 1881, sous le chœur de l'église de Saint-Servais à Maastricht, la crypte ou église bâtie, vers la fin du VI<sup>e</sup> siècle, par l'évêque saint Monulphe. Elle est rectangulaire, presque carrée et partagée



en trois nefs par deux rangées de deux colonnes, dont les bases et les chapiteaux sont de la plus grande simplicité.

Souvent, pour montrer facilement le tombeau aux fidèles sans les obliger à descendre dans la crypte, on ouvrit un conduit ou soupirail à travers les voûtes de la crypte. Cette ouverture reçut le nom de fenêtre, *fenestella*, lorsque le grillage qui la fermait se trouvait dans une position verticale, et celui de cataracte, *cataracta*, lorsque la clôture était posée horizontalement et faisait partie du pavement du chœur ou de la nef. On se plaçait devant ces ouvertures pour prier ou faire descendre des étoffes jusqu'au tombeau du saint.

Fig. 155.



Fenestella du martyrium de l'église des Saints-Nérée-et-Achillée à Rome.

Les cryptes, portent le nom de confession, *martyrium* et *confessio* « parce que, dit le commandeur de Rossi, les restes mortels des *martyrs* et des *confesseurs* du Christ y étaient déposés. » *Roma*, III, p. 425.

La décoration des cryptes consistait en peintures à fresque et en revêtements de mosaïques et de marbres de différentes couleurs. La sculpture d'ornement y était extrêmement rare. Dans les cryptes les plus importantes, par exemple à celle de Saint-Pierre-au-Vatican, le luxe de la matière vint souvent remplacer les œuvres d'art; on y voyait des statuettes, des chandeliers et des grilles d'argent; et le pape Léon III, contemporain de Charlemagne, en couvrit toutes les parois de lames d'or. La fig. 155 donne la vue extérieure de la petite fenêtre du *martyrium* ou caveau placé sous l'autel de l'église des Saints-Nérée-et-Achillée à Rome.

6. **Baptistères.** Avant d'aborder l'étude des baptistères, il sera utile de faire connaître la discipline ancienne relative à l'administration du sacrement du baptême.

Dans les églises sans crypte on établit quelquefois sous l'autel, pour y déposer des reliques, une espèce de caveau en maçonnerie, ne présentant communément qu'une ouverture pratiquée du côté de la nef principale et fermée par des grilles en métal ou des clôtures en marbre évidées à jour. Ces caveaux, de même que les

Les théologiens distinguent trois sortes de baptême : le baptême par *immersion*, le baptême par *aspersion* et le baptême par *infusion* ou *affusion*. Le premier se confère en plongeant dans l'eau le corps tout entier ; dans le second et le troisième, le ministre, de loin ou de près, jette ou verse de l'eau sur la tête du néophyte. Le baptême par immersion a été en usage jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle. A partir de cette époque, on a commencé à le remplacer, dans l'église latine, par le baptême par infusion, dont auparavant on ne se servait qu'exceptionnellement pour baptiser les malades en danger de mort. Les Grecs et les orientaux pratiquent encore aujourd'hui la triple immersion. Le sacrement est valide, quel que soit le mode employé pour baptiser.

Aux premiers siècles de l'Église, les juifs et les gentils qui embrassaient la religion chrétienne devaient, avant d'être admis au baptême, passer par le catéchuménat (1). Le concile d'Elvire, célébré vers le commencement du IV<sup>e</sup> siècle, renferme, en plusieurs canons, les principaux points de la discipline ecclésiastique touchant les catéchumènes. Il y en avait de trois ordres : Les *écoutants*, les *prosternés* et les *compétents*. On appelait *écoutants* ceux qui, ayant manifesté le désir de se faire chrétien, recevaient l'imposition des mains et le signe de la croix sur le front ; ils pouvaient assister à la lecture et à l'explication des saintes Écritures ; on leur enseignait aussi quelques-unes des vérités fondamentales de la foi en même temps que les obligations du chrétien. Les *prosternés* étaient admis à une partie des prières de la liturgie ; ils s'appelaient plus particulièrement les catéchumènes ; aussi était-ce à eux que s'adressaient les injonctions que le diacre faisait pendant l'office par ces paroles : *Priez catéchumènes*, et : *Que tous les catéchumènes se retirent*. Les *compétents*, ainsi nommés parce qu'ils *demandaient, pétendant*, le baptême, formaient le dernier ordre des catéchumènes ; on leur confiait plusieurs dogmes, entre autres le mystère de la Sainte-Trinité, la doctrine relative à l'Église du Christ et la rémission des péchés.

La durée ordinaire du catéchuménat était de deux ans environ. Lorsque le temps de l'épreuve était écoulé, ceux qui désiraient recevoir le baptême se faisaient inscrire chez les prêtres ; et dès lors ils portaient le nom d'*élus*, *electi*. Pour les préparer dignement à la réception de la grâce baptismale, on leur imposait des œuvres de pénitence. L'administration solennelle du baptême n'avait lieu que deux fois par an, le samedi-saint et la veille de la Pentecôte. Dans les Gaules, on baptisait aussi à la Noël : le baptême de Clovis eut lieu ce jour-là.

(1) Le mot *catéchumène* dérive du grec *κατήχεω*, je fais retentir, j'enseigne.

Primitivement les évêques s'étaient réservé l'administration du baptême solennel. Au jour fixé, les catéchumènes, après avoir fait les renonciations d'usage, étaient présentés à l'évêque par les diacres et les diaconesses; l'évêque les plongeait trois fois dans l'eau, et, à chaque immersion, invoquait une des personnes de la Sainte-Trinité. A la fin de la cérémonie, le néophyte était revêtu d'une robe blanche qu'il ne quittait qu'après huit jours. Ceux qui recevaient le baptême le samedi-saint déposaient leur vêtement le dimanche après Pâques; c'est pour cette raison que ce jour porte le nom de dimanche *in albis*.

Après ces observations, il sera facile de comprendre ce qui se rapporte aux baptistères des premiers siècles.

Le divin Sauveur fut baptisé par saint Jean Baptiste dans les eaux du Jourdain. Les apôtres, qui avaient reçu de Jésus-Christ la mission d'enseigner et de baptiser les peuples, n'eurent d'autres baptistères que les rivières et les fontaines; ils administraient le sacrement de baptême partout où ils trouvaient de l'eau. Tertullien atteste que saint Pierre conféra le baptême dans le Tibre (*De baptismo*, ch. IV). L'usage de baptiser dans la mer, les fleuves et les fontaines se conserva assez longtemps dans certains endroits. Nous lisons dans les écrits du vénérable Bède que, vers le commencement du VI<sup>e</sup> siècle, saint Paulin, le compagnon de saint Augustin l'apôtre de l'Angleterre, baptisait dans des rivières ceux qui se convertissaient à la foi chrétienne (*Hist. eccl. gentis Anglorum*, liv. II, ch. 14 et 16).

Cependant, dès le commencement, il y eut des lieux spécialement destinés à la collation du baptême. On rencontre, dans les catacombes, plusieurs baptistères qui datent de l'ère des persécutions. Un des plus remarquables est celui du cimetière de Saint-Pontien; il remonte certainement au III<sup>e</sup> siècle, car, en l'année 259, le prêtre Eusèbe y baptisa un jeune paralytique, qui récupéra miraculeusement la santé. Les parois de ce baptistère sont couvertes de peintures dont la principale représente Notre-Seigneur baptisé par saint Jean.

Après la conversion de Constantin, l'usage de conférer le baptême solennel dans des édifices particuliers, situés à côté des églises principales et spécialement des cathédrales devint presque général dans toute la chrétienté. Les baptistères affectaient le plus souvent la forme circulaire ou octogone; quelquefois, mais rarement, ils étaient carrés ou en forme de croix grecque (1).

(1) On appelle croix *grecque* celle qui a les quatre bras d'égale longueur  $\text{+}$ , et *latine* celle qui a la partie inférieure plus longue que les trois autres  $\text{†}$ .

Les cuves baptismales occupaient le centre du baptistère et reproduisaient en petit le plan même de l'édifice.

Les baptistères primitifs consistaient dans de larges bassins recouverts d'un dôme. Plus tard ils prirent parfois des développements si considérables que, au témoignage de Du Cange et de Suicer, on y célébra des conciles. Presque toujours dédiés à saint Jean Baptiste, ils étaient ordinairement connus sous le nom d'*ecclesia sancti Joannis in fonte* ou *ad fontes*. Des peintures représentant le baptême de Notre-Seigneur dans le Jourdain et des inscriptions relatives au sacrement de baptême recouvraient les murailles.

Aussi longtemps que les évêques se réservèrent l'administration solennelle du baptême, il n'y eut, dans chaque diocèse, qu'un seul baptistère, attenant à l'église cathédrale. Plus tard, lorsque la discipline fut changée sur ce point, et que les paroisses rurales eurent été érigées, le nombre des baptistères devint plus considérable; on en établit un auprès de chaque église paroissiale, appelée pour cette raison *ecclesia matrix*; car c'est par les eaux du baptême que les chrétiens naissent à la vie surnaturelle. Vers la même époque, on commença à transporter le baptistère d'abord dans l'atrium, puis dans le narthex, et enfin à l'intérieur de l'église. Cet usage cependant ne devint pas général. Quelques villes d'Italie, telles que Padoue, Ravenne, Florence, Pise et Asti, possèdent encore de nos jours des baptistères isolés, de forme circulaire ou polygone, où l'on baptise tous les enfants de la ville. La plupart de ces monuments datent de la période romane.

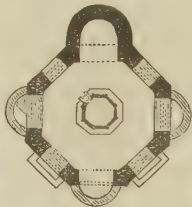
Les deux plus anciens baptistères connus se trouvent à Rome. Ils ont été élevés tous les deux par Constantin : l'un est une dépendance de la basilique de Saint-Jean-de-Latran et présente la forme d'un octogone annulaire; l'autre, situé près de la basilique de Sainte-Agnès-hors-les-murs et connu sous le nom d'église de Sainte-Constance, est une rotonde annulaire. Ce

Fig. 156.



Élévation

Fig. 157.



Plan

Fig. 158.



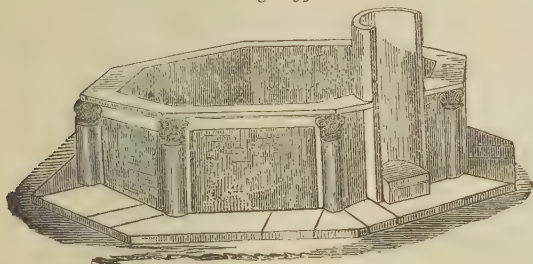
Coupe

du baptistère des ariens (*S. Maria in Cosmedin*) à Ravenne.

dernier a été construit par l'empereur Constantin pour y faire baptiser les deux Constance, sa sœur et sa fille. On y voit encore aujourd'hui des mosaïques du IV<sup>e</sup> siècle. Voyez fig. 151 le plan de ce monument.

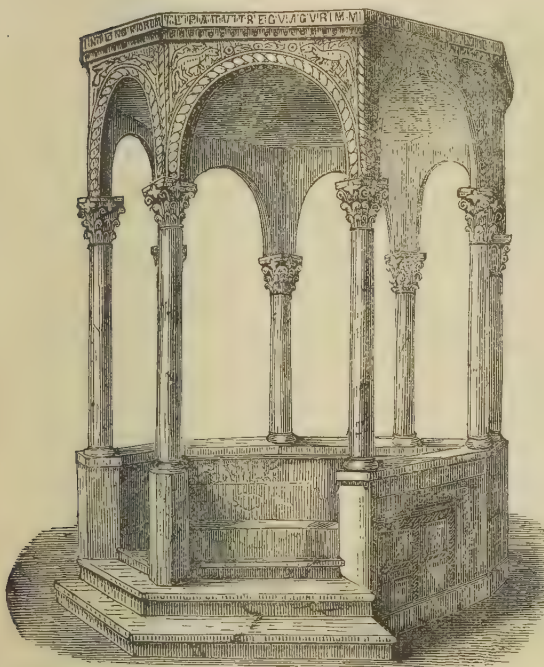
La ville de Ravenne possède deux baptistères anciens qui tous deux ont

Fig. 159.



Cuve du baptistère catholique de Ravenne (v<sup>e</sup> siècle).

Fig. 160.



Cuve baptismale de Cividale-en-Frioul (vii<sup>e</sup> siècle).

absolument la même forme. L'un, construit par les catholiques et encore employé aujourd'hui, date des années 449-452 ; l'autre, élevé par les ariens pendant la première moitié du VI<sup>e</sup> siècle, est maintenant hors d'usage. Leur plan (voyez fig. 157) forme un octogone ayant, au rez-de-chaussée, des niches semi-circulaires sur les quatre petits côtés. La fig. 156 donne l'élévation géométrale, et la fig. 158 la coupe d'un de ces baptistères. Leurs murailles et leurs voûtes sont ornées de mosaïques. Au centre des voûtes, dans un médaillon circulaire, on voit le baptême de Notre-Seigneur, et autour les images en pied des douze apôtres



En France, il existe un baptistère du VI<sup>e</sup> ou du VII<sup>e</sup> siècle. C'est l'église de Saint-Jean à Poitiers, nous donnons la vue intérieure ci-dessous p. 160.

Les cuves baptismales étaient très grandes, parce que le baptême s'administrait par immersion, et souvent à des adultes. Elles se trouvaient presque à fleur du pavement, et l'on y descendait par des marches. Voyez fig. 159 la vue perspective de la cuve octogone en marbre du baptistère catholique de Ravenne, dont nous avons donné le plan au centre de celui du baptistère (fig. 157). Sur l'une des faces de l'octogone on a pratiqué une niche semi-circulaire où se plaçait le pontife qui administrait le baptême.

Quelquefois, comme à Cividale-en-Frioul (fig. 160), la cuve était surmontée d'une espèce de baldaquin porté par des colonnes. La cuve de l'ancien baptistère d'Aquilée avait un dais semblable.

7. **Oratoires domestiques.** A peine l'Église eut-elle obtenu la liberté par la conversion de Constantin, que les chrétiens se mirent à élever, à Rome et sur tous les points de l'empire, de vastes basiliques et des églises pour y célébrer publiquement les cérémonies de leur culte. Toutefois les oratoires domestiques établis dans les demeures des riches chrétiens, et qui avaient servi aux réunions sacrées pendant les trois premiers siècles, ne furent pas totalement supprimés, mais affectés aux pratiques de piété qui se faisaient en commun dans les familles : on y vaquait à la prière et l'on y chantait des psaumes sous la surveillance de prêtres délégués par l'évêque. En certains cas et sous certaines conditions, on y permit même encore quelquefois la célébration des saints mystères.

Dès les premières années qui suivirent la conversion de Constantin plusieurs conciles particuliers établirent, avec prudence et réserve, la discipline ecclésiastique en cette matière : celui de Laodicée, tenu en 320, et celui de Langres en 328, déclarent inconvenante l'offrande de la sainte messe dans les demeures privées des fidèles ; sans cependant l'interdire d'une manière absolue, mais seulement dans le cas où l'on voudrait par là protester contre le culte public dans les églises. Plus tard l'Église continua à user, vis-à-vis des oratoires domestiques, d'une sage tolérance, — tolérance qui fut toujours plus grande chez les orientaux que dans l'église latine. Une condition essentielle, toujours requise pour jouir de la faveur de la célébration de la sainte messe dans les oratoires privés, fut l'autorisation spéciale de l'évêque.

Des travaux de terrassement exécutés, en 1875 ou 1876, près des thermes de Dioclétien et la gare centrale du chemin de fer, à Rome, ont mis au jour

les restes d'un oratoire domestique du IV<sup>e</sup> siècle. Il avait, en plan, la forme d'un rectangle muni, sur un des longs côtés, d'une petite abside semi-circulaire, dont la demi-coupole en cul-de-four était décorée de peintures figurant le Christ assis et ayant, à chacun de ses côtés, six apôtres en pied. Sur les murs de l'abside, immédiatement au-dessous de la demi-coupole, on voyait une large bande, couverte également de fresques représentant des scènes de pêche et de marine. Il est à regretter que les démarches faites pour obtenir la conservation de cet intéressant monument, dont on trouve la description dans le *Bullettino di archeologia cristiana* du commandeur de Rossi (1876, pp. 46-56, et pl. VI-VII), n'aient pas été couronnées de succès.

#### 8. Temples païens et édifices profanes convertis en églises chrétiennes.

A cause de leurs proportions exigües, les temples païens ne se prêtaient guère à être appropriés au culte chrétien. Aussi, lorsque le polythéisme eut disparu, furent-ils généralement détruits, et les matériaux utiles, tels que colonnes, frises et architraves, provenant de la démolition, employés pour des constructions nouvelles, sacrées ou profanes. Quelquefois cependant on a pu, en y apportant de légères modifications, les convertir en églises chrétiennes ou les y incorporer. La plupart de ces transformations datent du règne de l'empereur Théodose (383-395) et de ses successeurs immédiats. Elles eurent lieu non seulement à Rome mais dans toute l'étendue de l'empire. Une des plus remarquables fut celle du Panthéon d'Agrippa, à Rome au commencement du VII<sup>e</sup> siècle. Ce temple, en forme de rotonde annulaire et l'un des plus spacieux que le paganisme ait élevés en l'honneur des faux dieux, resta affecté au culte polythéiste jusque vers la fin du IV<sup>e</sup> siècle. Il resta fermé pendant tout le cours du V<sup>e</sup> siècle; et ce ne fut que vers l'an 608 que l'empereur d'Orient Phocas en fit présent au pape Boniface IV, qui le consacra à la sainte Vierge sous le vocable de Sainte-Marie-de-la-Rotonde, dénomination changée en celle de Sainte-Marie-des-Martyrs, après qu'on y eut transporté, au IX<sup>e</sup> siècle, plusieurs chariots d'ossements de martyrs extraits des catacombes.

Parmi les temples transformés, à différentes époques, en églises chrétiennes nous citerons encore : à Rome, le temple de Romulus et de Rémus, incorporé en 527 à l'église des Saints-Cosme-et-Damien; à Spolète, deux temples changés, dans le cours du V<sup>e</sup> siècle, en église du San Salvatore et de San Angelo; à Athènes, le Parthénon, converti, en 529, par l'empereur Justinien en église de Sainte-Sophie; à Vienne en Dauphiné (France), un temple d'Au-

guste, devenu, au IX<sup>e</sup> siècle, l'église de Notre-Dame-de-la-Vie. Voyez, au sujet des temples païens convertis en églises chrétiennes, TEXIER, *Architecture byzantine*, pp. 79-112.

Des monuments civils furent aussi quelquefois changés en églises chrétiennes, particulièrement les thermes et les bains, qui, chez les Romains, surpassaient en magnificence les temples eux-mêmes. Rome fournit plusieurs exemples de cette transformation : les églises de Sainte-Cécile et de Saint-Martin-des-Monts ; et, à une époque plus récente, celles de San-Salvatore-in-Thermis, de Sainte-Marie-des-Anges furent établies dans d'anciens thermes ou bains. Une salle profane, décorée au commencement du IV<sup>e</sup> siècle par le consul Junius Bassus, devint au V<sup>e</sup> siècle l'église de Saint-André sur le mont Esquilin. Voyez au sujet de cette dernière transformation DE ROSSI, *Bullettino di archeologia cristiana*, 1871, pp. 5-29. et 41-65.

Ce n'est pas seulement à Rome que nous pouvons constater ce fait, mais aussi à Pise, à Arezzo, à Nîmes (France) et dans beaucoup d'autres villes.

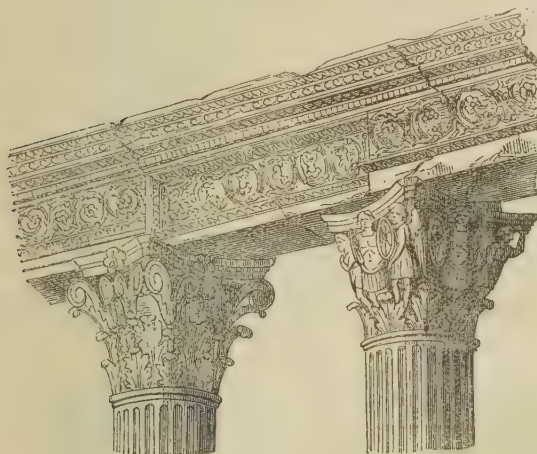
## § 2. — CARACTÈRES DU STYLE LATIN.

1. **Système et principes de construction.** Sur plusieurs points de l'empire, notamment à Rome, les basiliques chrétiennes furent souvent construites aux dépens des monuments antiques. On enlevait à ces monuments les colonnes, les architraves, les frises et toutes les autres parties susceptibles d'être réemployées. Mais, comme les basiliques étaient beaucoup plus vastes que les temples, il fallait souvent, pour en élever une seule, dépouiller plusieurs édifices païens. L'art architectural était si profondément déchu, que l'on ne craignit pas d'associer des débris différents de style et de dimension, tout en s'efforçant de les rajuster le mieux qu'il fût possible. L'entablement de la partie primitive de Saint-Laurent-hors-les-murs à Rome, qui date du V<sup>e</sup> siècle, offre un exemple intéressant de ce mode de construction ; nous donnons (fig. 161), une partie de cet entablement. On y voit réunis tant bien que mal des fragments divers d'architraves et de frises.

Lorsqu'on employait des colonnes provenant de divers monuments, elles n'appartenaient souvent pas au même ordre d'architecture, ou bien les fûts et les chapiteaux n'avaient pas la même hauteur. Dans ce cas on plaçait les tailloirs de toutes ces colonnes dans un même plan horizontal ; on enterrait, en partie, les colonnes trop longues, et on élevait celles qui étaient trop courtes sur des socles ou des piédestaux de différentes hauteurs. Les églises

de *Santa-Maria-in-Trastevere* et de l'*Ara-Coeli*, à Rome, se distinguent par ces irrégularités dans la forme et la hauteur des colonnes. L'espacement

Fig. 161.



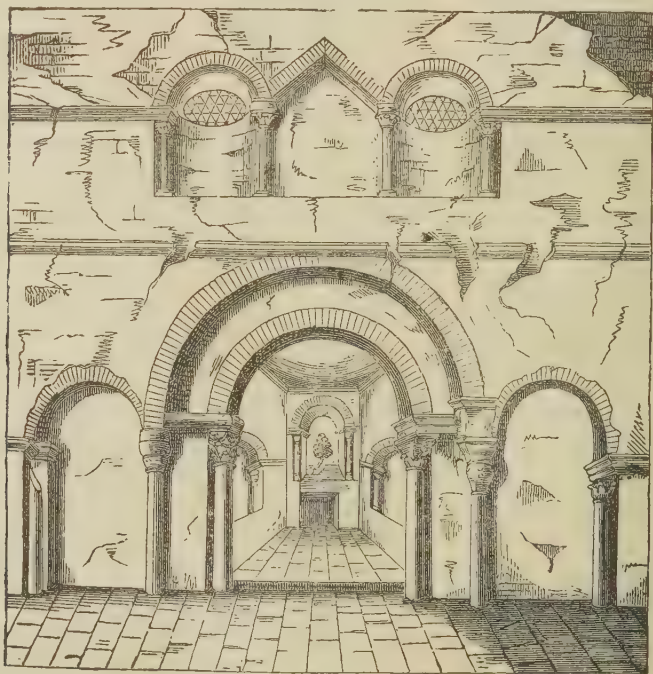
Entablement à la partie primitive  
de l'église de Saint-Laurent-hors-les-murs, à Rome.

et la distance relative des colonnes varièrent aussi entre des limites excessives. « Avec cela, dit de Dartein, rien de plus simple que la construction d'une basilique. Une fois les colonnes rassemblées en nombre suffisant, on les alignait en longues files et on les réunissait par de grands blocs de marbre provenant des entablements ou bien, suivant un nouvel usage, par des arcades. Il ne restait plus qu'à bâtir par-dessus et à élever latéralement des murs en briques ou en moëllons et à recouvrir le tout d'une toiture en charpente. » *Étude sur l'architecture lombarde*, 1<sup>re</sup> partie, p. 8.

Dans le midi de la France, les églises chrétiennes furent également construites avec les débris arrachés aux édifices païens. « Les monuments antiques de l'époque romaine, dit Viollet-le-Duc, laissaient sur le sol des Gaules une quantité innombrable de colonnes ; car aucune architecture ne prodigua autant ce genre de support que l'architecture des Romains. Nos premiers constructeurs romans employèrent ces fragments comme ils purent ; ils trouvaient très simple, lorsqu'ils élevaient un édifice, d'aller chercher, parmi les débris des monuments antiques, des fûts de colonnes et de les dresser dans leurs nouvelles constructions, sans tenir compte de leur grosseur ou de leurs proportions, plutôt que de tailler à grand'peine, dans les carrières, des pierres de grande dimension et de les amener à pied-d'œuvre. Il résulta de cette réunion de colonnes ou même de fragments de colonnes de toutes dimensions et proportions, dans un même édifice souvent, un oubli complet des méthodes qui avaient été suivies par les Romains dans la composition

des ordres de l'architecture. Les yeux s'habituerent à ne plus établir ces rapports entre les diamètres et les hauteurs des colonnes, à ne plus éprouver le besoin de l'observation des règles suivies par les anciens. Cet oubli barbare, résultat de la perte des traditions et de moyens de construction très incomplets, du défaut d'ouvriers capables, fit faire aux architectes des premiers temps du moyen âge les plus singulières bévues. Pour eux, les colonnes antiques, souvent taillées dans des matières précieuses, furent un objet de luxe, une sorte de dépouille dont ils cherchèrent à parer leurs grossiers édifices, sans se préoccuper souvent de la fonction véritable de la colonne. D'ailleurs, s'ils étaient hors d'état de tailler un cylindre dans un bloc de pierre, à plus forte raison ne pouvaient-ils sculpter des chapiteaux et des bases; il arriva qu'ils placèrent tantôt une colonne sur le sol sans base, tantôt un chapiteau antique sur une colonne dont le diamètre ne correspondait pas avec celui du fût. Trop inexpérimentés pour oser combiner un système

Fig. 162.



Vue intérieure du baptistère de Poitiers (vi<sup>e</sup> ou vii<sup>e</sup> siècle).



de construction sur des points d'appui grêles, ils placèrent les colonnes qu'ils arrachaient aux débris des monuments antiques dans des angles rentrants, ou les accolèrent à des piliers massifs, comme une décoration plutôt que comme un support. » *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, III, p. 492.

Le baptistère ou église de Saint-Jean-Baptiste à Poitiers, qui date du VI<sup>e</sup> ou du VII<sup>e</sup> siècle, offre un exemple bien remarquable de ce mode de construction. Nous donnons (fig. 162) la vue intérieure de ce curieux monument. On est frappé, avant tout, de la différence notable qui existe entre les diamètres et les hauteurs des colonnes. Aux fûts de marbre s'adaptent tant bien que mal des chapiteaux, aussi en marbre, d'inégale grandeur. Le cintre extérieur de l'arcade centrale retombe sur deux colonnes offrant les plus grandes irrégularités : celle de droite paraît surmontée d'un entablement presque complet, composé d'une architrave, d'une frise et d'une corniche ; celle de gauche n'a pas de couronnement, et l'arc, descendant plus bas que du côté opposé, va reposer pour ainsi dire directement sur le chapiteau. Les chapiteaux des colonnes recevant les retombées de la petite arcade sont aussi entièrement dissemblables.

La seule innovation de quelque importance introduite dans les constructions fut la substitution de l'arcade à l'architrave. Elle était due à plusieurs causes. D'abord, l'emploi d'entablements de hauteurs et de formes diverses produisait une irrégularité tellement choquante que les architectes durent nécessairement songer à l'éviter lorsque c'était possible ; ensuite, dans la plupart des cas, la construction de l'arcade sur colonnes ne présentait aucune difficulté insurmontable, même pour des architectes arriérés comme l'étaient ceux du V<sup>e</sup> et du VI<sup>e</sup> siècle ; enfin, dès la fin du III<sup>e</sup> siècle, l'arcade, importée de l'Orient, avait fait son apparition dans les thermes de Dioclétien à Rome, et dans le somptueux palais élevé par le même empereur à Spalatro, ville du bord oriental de l'Adriatique ; on n'avait donc plus à l'inventer, il suffisait de la copier.

Le déplorable système de spoliation que nous venons de faire connaître reçut son application, en Occident, partout où existaient des monuments antiques et particulièrement des temples païens. Dans les contrées où ces monuments faisaient défaut, les édifices de la période latine furent généralement petits, bas et très sobrement décorés ; souvent même ils étaient en bois.

Il n'y eut guère d'exception à cette règle, si ce n'est à Ravenne et à Milan. Dans ces deux villes, principalement dans la première, on éleva, au V<sup>e</sup> et au

VI<sup>e</sup> siècle, sans recourir à la dévastation d'édifices antérieurs, toute une série de monuments importants, dont plusieurs, encore debout aujourd'hui, témoignent qu'il existait là, à cette époque, une brillante école de constructeurs intelligents et bien doués. Les progrès réalisés par cette école exercèrent une grande influence sur le développement de l'art architectural tant en Orient qu'en Occident. Les deux édifices où ces progrès se manifestèrent tout d'abord se trouvent à Ravenne; ce sont le mausolée de l'impératrice Galla Placidia, bâti vers 440 (voyez la vue extérieure de ce monument ci-dessous, p. 197, fig. 197) et le baptistère catholique, construit entre les années 449 et 452. Dans ces deux monuments, antérieurs de quatre-vingts ans à Sainte-Sophie de Constantinople, le problème de l'établissement des coupes ou voûtes hémisphériques sur pendentifs est résolu pour la première fois. Or, puisque, comme nous l'expliquerons plus tard, les coupes ainsi établies forment le principal caractère distinctif du style byzantin, on peut dire que ce style se trouvait constitué à Ravenne, du moins en germe, près d'un siècle avant son évolution complète dans l'église de Sainte-Sophie.

Les voûtes de plusieurs monuments de Ravenne présentent, dans leur construction, une particularité originale qui ne se rencontre dans aucun autre édifice voûté anciennement, ni en Occident ni en Orient : elles sont composées de tubes creux, striés à leur surface, emboîtés les uns dans les autres et rendus solidaires au moyen de la couche de mortier dont ils sont enduits. Cette disposition ingénieuse, que quelques architectes modernes ont cherché à imiter avec raison, permet d'obtenir une grande solidité en même temps que beaucoup de légèreté.

Parmi les monuments remarquables, élevés à Ravenne au VI<sup>e</sup> siècle, nous citerons les deux basiliques de Saint-Apollinaire, l'une *in classe* (534-549), l'autre *in città* (avant 550) et le célèbre octogone de Saint-Vital (avant 542), sur le modèle duquel Charlemagne fit construire le dôme d'Aix-la-Chapelle et la curieuse chapelle castrale de Nimègue. Ces édifices furent bâtis par des artistes orientaux, qui ne faisaient que rapporter, en quelque sorte, à Ravenne tout développé le style byzantin dont leurs maîtres avaient puisé, quelque temps auparavant, les éléments constitutifs dans cette ville même.

Les progrès réalisés à Ravenne dans le système de construction paraissent dus à une influence artistique de source orientale, qu'il faut chercher sans doute en Syrie, en Palestine et dans l'Asie Mineure. Le fait que ces changements se sont manifestés d'abord à Ravenne et à Milan, deux villes, qui, au V<sup>e</sup> et au VI<sup>e</sup> siècle, étaient en relations commerciales très suivies avec les provinces orientales de l'empire, vient d'ailleurs confirmer cette supposition.

L'énumération de tous les monuments de la période latine qui existent encore en Italie et sur la rive orientale de l'Adriatique nous mènerait trop loin. En France, le principal édifice de cette période, et aussi le mieux conservé dans son état primitif, est le baptistère de Poitiers. En Espagne, on trouve des vestiges de constructions latines près d'Oviédo et de Zamora, à Tolède et à Cordoue ; beaucoup de bases et de chapiteaux sculptés, datant du temps de la domination visigothe, ont été réemployés par les Maures dans la construction de la mosquée, aujourd'hui cathédrale, de cette dernière ville. En Angleterre et en Allemagne, les monuments latins sont extrêmement rares. A notre connaissance il n'en existe pas en Belgique ; dans les pays avoisinants on peut citer la cathédrale de Trèves et l'église de Saint-Géréon à Cologne, qui renferment, l'une et l'autre, des parties plus ou moins importantes du IV<sup>e</sup> siècle, et l'église de Saint-Servais à Maastricht, où l'on a découvert récemment la crypte de Saint-Monulphe, monument du VI<sup>e</sup> siècle, dont nous avons parlé ci-dessus p. 150.

Avant de terminer ces courtes réflexions sur le style latin, nous ferons observer que, pour porter un jugement équitable sur les monuments de cette époque et sur leur valeur artistique, il faut toujours tenir compte des vicissitudes politiques que l'Europe a traversées depuis le IV<sup>e</sup> siècle, et principalement des invasions des peuples barbares.

2. **Appareils de construction.** Les basiliques et les monuments de la période latine sont construits avec des moëllons réguliers, presque toujours

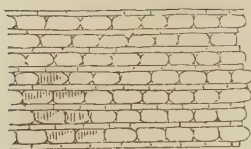
Fig. 163.



Appareil de la basilique profane de Trèves (IV<sup>e</sup> siècle).

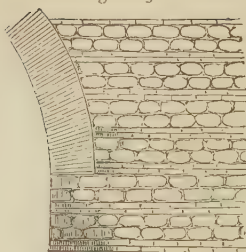
carrés, de moyen ou de petit appareil, ou bien avec des briques plates, séparées par une épaisse couche de ciment. Souvent aussi les murs sont formés de cordons d'une, de deux ou de plusieurs assises de moëllons alternant avec des cordons composés d'une ou de plusieurs assises de briques. Ce dernier mode de maçonnerie se rencontre dans plusieurs des plus anciennes basiliques romaines, elles que Sainte-Agnès, Saint-

Fig. 164.



Appareil des basiliques de Saint-Agnès, Sainte-Balbine et Saint-Laurent, à Rome.

Fig. 165.



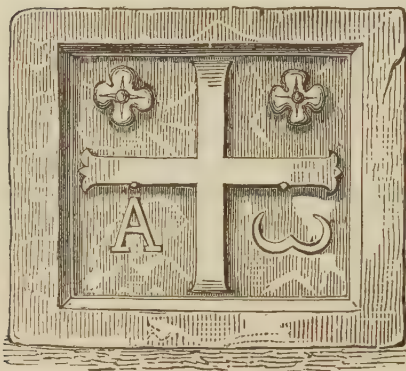
Appareil de la basilique chrétienne de Trèves.

Laurent-hors-les-murs et Sainte-Balbine (fig. 164), ainsi que dans les substructions de l'église de Saint-Géréon à Cologne, et dans quelques parties de la basilique chrétienne

qui existent encore à la cathédrale actuelle de Trèves (fig. 165). La basilique profane de cette dernière ville (fig. 163) et la plupart des monuments de Ravenne dont nous avons parlé ci-dessus sont construits en briques.

3. **Décoration monumentale.** La période latine ne fut pas une époque brillante pour la sculpture d'ornement. Lorsqu'on ne se servit pas de fragments arrachés à des édifices anciens, on se contenta souvent d'imiter autant

Fig. 166.



Piédestal dans la partie primitive de la basilique de Saint-Laurent-hors-les-murs à Rome.

que possible les modèles de la sculpture classique. Les chapiteaux des plus anciennes basiliques chrétiennes de Rome, par exemple de Saint-Laurent-hors-les-murs, fournissent la preuve de cette assertion. « Mais, dit Lenoir, les premiers chrétiens ne restèrent pas serviles imitateurs, bien qu'ils s'écartassent peu des principes de l'architecture païenne. En suivant avec soin, dans les basiliques latines de l'Italie, la marche successive des innovations chrétiennes, on les voit d'abord timides et ne

s'attachant qu'à modifier le fleuron du chapiteau corinthien ou quelques-unes des moulures ornées de l'ionique; puis, dès le <sup>v</sup>e et le <sup>vi</sup>e siècle, se présentent des compositions complètes, dans lesquelles l'aigle ou la colombe viennent remplacer la volute corinthienne pour soutenir l'abaque; on voit aussi des chapiteaux dont le bas offre l'aspect d'un panier tressé en rempla-

cement des nombreuses feuilles épanouies. Le travail du ciseau et de petites croix grecques mêlées aux ornements ne peuvent laisser aucun doute sur l'authenticité de ces sculptures. A la basilique primitive de Saint-Laurent, les piédestaux des colonnes sont ornés, tant au gynéconitis qu'au rez-de-chaussée, de croix grecques accompagnées de rosaces et de l'alpha et de l'oméga (fig. 166). » *Architecture monastique*, I, p. 216 et suiv.

Fig. 167,



Chapiteau corinthien dans la partie primitive de la basilique de Saint-Laurent-hors-les-murs à Rome.

la période latine. On trouvera ci-dessous, dans l'article consacré au style byzantin, les gravures de deux chapiteaux de Saint-Vital, à Ravenne, surmontés de dosserets, dont l'un porte, sur sa face principale, un monogramme l'autre une croix pattée entre deux agneaux affrontés.

Au VII<sup>e</sup> et au VIII<sup>e</sup> siècle, la sculpture décorative est en pleine décadence; elle se distingue par une grande incorrection dans le dessin, et une extrême barbarie des formes. Il est cependant à remarquer que les végétaux et les figures géométriques sont mieux traités que les animaux, et que ceux-ci sont souvent d'une exécution supérieure à celle de la figure humaine.

En deçà des Alpes on a souvent employé comme motifs de décoration les frontons triangulaires appliqués sur les murs extérieurs des édifices. On trouve des exemples de cette ornementation au baptistère de Poitiers, au

Le tailloir des chapiteaux reçut, pendant la période latine, des dimensions et un évasement si considérables que bien souvent il paraît former un chapiteau supérieur superposé, sans intermédiaire, au chapiteau inférieur (fig. 167); il porte alors le nom de *sommier* ou *dosseret*. La face du tailloir était ornée, du côté de la nef principale, d'un symbole, du monogramme du fondateur, ou plus souvent encore d'une croix *pattée*, isolée ou inscrite dans un cercle. On appelle *croix pattée* celle dont les bras sont plus larges aux extrémités qu'au point d'intersection des branches. Cette croix, soit seule, soit entre deux agneaux ou deux oiseaux affrontés, a été, comme nous le dirons plus tard, un des symboles chrétiens les plus usités pendant



monastère de Saint-Généroux (France), et à l'abbaye carlovingienne de Lorsch.

Il y eut toutefois, en certaines contrées de l'Italie, des exceptions à cette décadence générale de la sculpture monumentale. Une des plus remarquables nous est fournie par une série de monuments du IV<sup>e</sup> et du V<sup>e</sup> siècle, qui existent encore aujourd'hui à Spolète dans l'Ombrie, et aux environs de cette petite ville. Ces monuments prouvent à l'évidence qu'à l'époque de leur construction, Spolète possédait une brillante école de sculpteurs habiles, dont les œuvres peuvent rivaliser avec les bonnes productions de l'art classique. Les sculpteurs de Spolète paraissent avoir excellé principalement dans l'exécution des rinceaux. Notre fig. 168 reproduit un fronton couronnant l'abside d'un petit temple païen converti, au V<sup>e</sup> siècle, en église chrétienne et décoré, à cette époque, d'élégants rinceaux, que, malheureusement, notre gravure rend d'une manière très défectueuse.

Fig. 168.

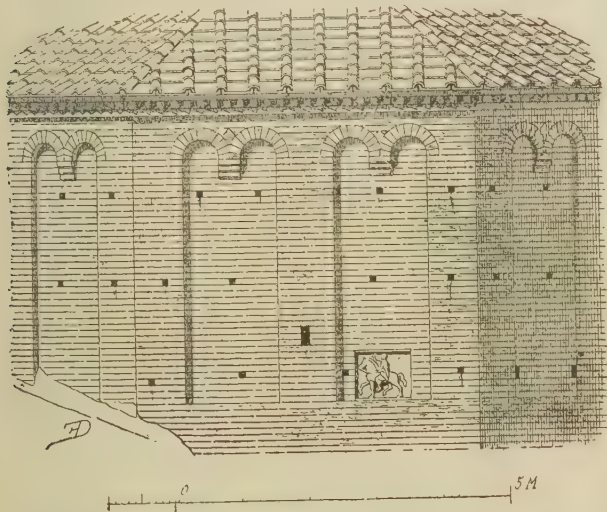


Fronton du temple du dieu Clitumnus, décoré, au V<sup>e</sup> siècle, de rinceaux symboliques par un artiste chrétien.

Nous devons aussi mentionner ici l'école de constructeurs qui florissait à Ravenne et à Milan, vers le milieu du V<sup>e</sup> siècle, et dont nous avons fait connaître ci-dessus, p. 162, la valeur et les mérites en ce qui concerne les progrès réalisés dans la construction des voûtes. Cette école introduisit, pour orner l'extérieur de ses monuments en briques, un motif de décoration inconnu jusqu'alors, et digne d'être noté parce qu'il devint d'un usage général dans le style lombard et dans le style roman de la majeure partie

de l'Europe. Nous avons nommé les *arcades* et les *arcatures*. On voit : 1<sup>o</sup> au baptistère de Ravenne, une corniche composée d'arcatures dont les extrémités posent alternativement sur des bandes murales et de petits corbeaux (fig. 169) ; 2<sup>o</sup> au mausolée de Galla Placidia, de grandes arcades aveugles portées par des bandes murales (ci-dessous, p. 197, fig. 197 ; 3<sup>o</sup> à la rotonde de Saint-Aquilin à Milan, une corniche formée d'une galerie de circulation ouverte sur le dehors par une série d'arcatures ajourées s'appuyant sur des pieds-droits. Ces trois monuments fournissent donc déjà au <sup>v</sup>e siècle tous les éléments de la décoration à arcatures de la période romane.

Fig. 169.



Couronnement extérieur du baptistère des catholiques à Ravenne (449-452).  
(D'après de Dartein).

L'intérieur du baptistère catholique de Ravenne et du monument de Galla Placidia n'est pas moins intéressant que l'extérieur pour l'histoire de la décoration monumentale pendant la période latine. Les parties inférieures, celles qui correspondent au rez-de-chaussée, sont revêtues de placages et d'incrustations en marbres précieux dessinant des figures géométriques et des rinceaux de feuillage, les parties supérieures et la voûte sont couvertes de mosaïques en petits cubes de verre doré et émaillé, représentant des symboles, des saints et le baptême de Notre-Seigneur dans le Jourdain. « C'est dans l'architecture italienne du haut empire romain, observe très

judicieusement M. de Dartein, qu'il faut chercher, relativement à la période artistique que nous étudions, l'origine immédiate de la décoration par placages. Le Panthéon de Rome nous en offre un très ancien et remarquable exemple, et les ruines de Pompéï témoignent que, dès le premier siècle, on exécutait couramment en Italie toutes les variétés de mosaïques et d'enduits. L'usage de ces décorations superficielles fut la conséquence obligée du système de construction en maçonnerie de blocage, dont le Panthéon d'Agrippa, les thermes de Caracalla et de Dioclétien, la basilique de Maxence et tant d'autres monuments attestent le prodigieux développement à partir du principat d'Auguste. Toutefois, dans ces édifices grandioses, concrétions énormes de briques, pierrailles et mortier, une part assez importante, presque toute, il est vrai, de luxe et d'apparat, revient encore aux membres d'architecture à formes expressives, détachés ou saillants par rapport à la masse du blocage, et construits en grands quartiers de pierre, de marbre ou de granit. Mais après les beaux temps de l'empire, ces derniers éléments décoratifs furent employés avec moins d'abondance; et leur usage se restreignit à mesure que la décadence fit des progrès; car l'exploitation des carrières, le transport et la mise en œuvre de gros blocs devinrent alors de plus en plus difficiles. Par compensation, l'emploi des revêtements de diverse nature prit une importance croissante, et la décoration intérieure se fit presque exclusivement superficielle. » *Etude sur l'architecture lombarde*, 1<sup>re</sup> partie, p. 23. Les artistes de Ravenne trouvèrent, dans les anciens monuments chrétiens, le modèle des mosaïques composées de petits cubes diversement colorés. Dès le IV<sup>e</sup> siècle, l'abside des basiliques chrétiennes et les voûtes du baptistère de Sainte-Constance, bâti par Constantin lui-même, en étaient tapissées.

Dans le baptistère de Ravenne et le tombeau de Galla Placidia, nous trouvons donc déjà constitué, du moins en partie, le système de décoration monumentale intérieure par revêtements en marbres et en mosaïques, que le style byzantin porta, environ un siècle plus tard, à un si haut degré de perfection.

Nous terminons ces réflexions sur la décoration monumentale de la période latine, en appelant l'attention du lecteur sur un fait remarquable qui ressort de l'étude des plus anciens monuments de Ravenne. Ce fait le voici : Au V<sup>e</sup> siècle, Ravenne communique à Constantinople les éléments constitutifs du style appelé plus tard byzantin, et au VI<sup>e</sup> siècle Ravenne reçoit, à son

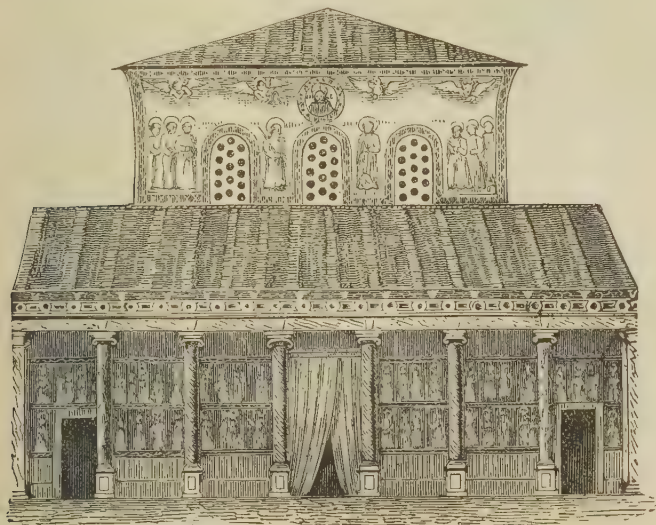
tour, de Byzance les derniers développements de ce même style. Ces échanges s'opérèrent à la suite des relations commerciales très fréquentes qui existaient entre ces deux villes. Deux des monuments construits au VI<sup>e</sup> siècle, à Ravenne, par des artistes grecs, Saint-Appollinaire-*in-classe* et Saint-Appollinaire-*in-città*, présentent cette particularité que leur plan est celui de la basilique latine, tandis que toute leur décoration est franchement byzantine.

4. **Narthex, façades et portes des basiliques.** Le narthex intérieur, appelé aussi porche et occupant le fond de l'atrium, était formé par le portique adossé à la façade principale de la basilique. Il se reliait, par les extrémités, aux galeries qui entouraient l'atrium.

Du côté de la cour, il était porté par des colonnes richement travaillées, ordinairement de marbre ou de granit. Des entablements, également de marbre ou de granit, et imitant plus ou moins fidèlement ceux de l'architecture classique, reliaient ces colonnes entre elles. L'architrave et la frise étaient ornées de sculptures, de mosaïques et d'inscriptions.

Du côté de la basilique, la toiture du porche, faiblement inclinée, s'appuyait contre le mur de la façade sur toute la largeur de l'édifice, de manière à masquer entièrement les nefs latérales ou bas côtés. Le corps

Fig. 170.



Façade de la basilique de Saint-Laurent-hors-les-murs à Rome.

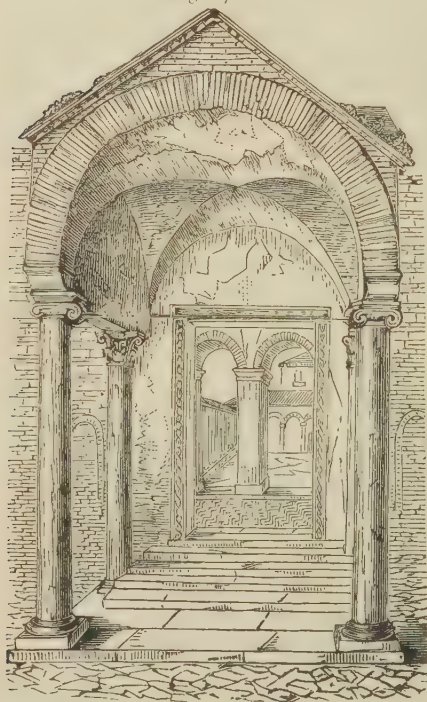


principal de la façade, qui correspondait à la hauteur et à la largeur de la nef du milieu, s'élevait derrière le porche et se terminait par un pignon ou fronton triangulaire indiquant l'inclinaison du toit supérieur. Ce pignon était souvent couvert de mosaïques et de peintures, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de la basilique. Quelquefois, comme à la basilique de Saint-Laurent-hors-les-murs, le pignon était remplacé par une pente fuyante du toit faisant croupe (fig. 170).

Dans la partie de la façade comprise entre le fronton triangulaire du couronnement et le toit du porche on pratiqua d'ordinaire une ou deux rangées de fenêtres pour éclairer la nef.

Les porches n'avaient généralement pas d'étage. On en trouve cependant quelques-uns, par exemple celui de Saint-Sabas à Rome, qui étaient surmontés d'une galerie.

Fig. 171.



Porche extérieur de la basilique de Saint Clément  
à Rome.

Le narthex extérieur qui, dans quelques basiliques, se trouvait devant l'entrée de l'atrium consistait, comme le narthex intérieur, dans un appentis appuyé par derrière sur le mur de l'atrium et par devant sur une colonnade. Il y a des basiliques où, au lieu d'établir un appentis s'étendant sur toute la largeur de l'atrium, on s'est contenté d'abriter la porte d'entrée de celui-ci au moyen d'un petit toit porté par quatre colonnes, ou par deux colonnes et deux pieds-droits. On trouve encore, à Rome, plusieurs de ces petits porches, par exemple, à Saint-Clément et à Sainte-Praxède. Nous donnons ci-contre (fig. 171) le porche extérieur de Saint-Clément.

Dans les basiliques où les accidents de terrain ne permet-



taient pas d'établir l'atrium et le narthex, on remplaçait quelquefois ceux-ci par des galeries surmontées d'un étage, placées à l'intérieur de l'édifice le long de la façade. On rencontre des exemples de ces galeries intérieures dans deux des plus anciennes basiliques de Rome : à Sainte-Agnès et dans la partie primitive de celle de Saint-Laurent-hors-les-murs.

Les portes des basiliques étaient construites sur le modèle des portes riches du style classique. Quelquefois même on se servit de belles portes antiques qu'on transporta à l'entrée des basiliques chrétiennes. La plupart des portes étaient encadrées de trois pièces de marbre : deux formaient les pieds-droits du chambranle et supportaient la troisième placée en linteau. Le chambranle était orné de sculptures ou d'incrustations en marbres de différentes couleurs.

En avant de la porte principale se trouvaient fréquemment deux lions de marbre, entre lesquels les juges rendaient la justice ; de là l'expression

*sedere inter leones*, qui signifie faire office de juge.

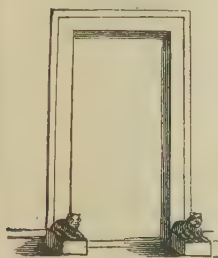
L'usage de figurer deux lions aux porches des églises a été conservé bien longtemps, surtout en Italie.

La plupart des grandes églises élevées dans ce pays pendant le moyen âge conservent encore aujourd'hui ces lions, qui sont souvent placés entre la base et le fût de deux colonnes du porche, de telle sorte que les colonnes semblent appuyées sur le dos des animaux.

Les lions sont presque toujours taillés dans le même bloc de marbre que le fût de la colonne. Dans l'Europe centrale on voit encore les deux lions symboliques

au porche de l'église de Saint-Géréon à Cologne, et à celui de la cathédrale de Coire (Suisse).

Fig. 172.



Les vantaux des portes des basiliques étaient de bronze ou de bois. Quelques-unes des portes de bronze des premières basiliques provenaient de monuments païens ; d'autres furent l'œuvre d'artistes chrétiens. En 781, le pape Adrien I fit placer, à l'église des Saints-Cosme-et-Damien, les deux portes de bronze antique qu'on y admire encore aujourd'hui ; ces portes avaient été trouvées à Pérouse. Souvent on couvrit les portes de lames d'argent : Honorius affecta une masse d'argent, du poids de neuf cent soixante-quinze livres, à l'ornementation de la porte principale de la basilique du Vatican, et Anastase le Bibliothécaire nous apprend que du temps de Grégoire IV, au IX<sup>e</sup> siècle, l'église de Sainte-Marie-Majeure possédait des portes d'argent.

Ces portes, destinées à fermer l'église pendant la nuit, restaient ouvertes pendant le jour, et alors l'entrée de l'église était voilée par des rideaux et des tentures en étoffes plus ou moins précieuses. De nos jours encore l'usage des tentures aux portes des églises est général en Italie et dans les pays méridionaux.

5. **Fenêtres et clôtures de fenêtre.** Les baies des fenêtres des basiliques consistaient dans des ouvertures allongées et fermées à leur partie supérieure par un plein cintre. Dans le pignon et immédiatement sous les combles on trouve aussi des fenêtres circulaires, qui ont reçu le nom d'œils-de-bœuf, *oculi*. Le nombre des fenêtres était ordinairement considérable : la basilique de Saint-Paul-hors-les-murs à Rome, reconstruite récemment sur le plan primitif, en a cent vingt ; la première basilique de Saint-Pierre-au-Vatican en comptait quatre-vingts. Saint Grégoire de Tours affirme que l'église de Saint-Martin de sa ville épiscopale en avait cinquante-deux.

Fig. 173.

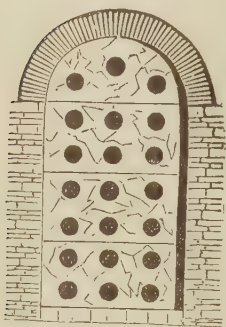
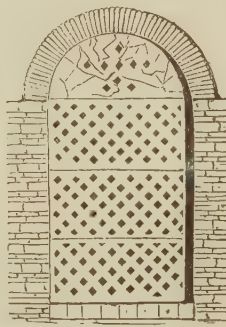


Fig. 174.



Fenêtres avec clôture en marbre, à la basilique de Saint-Laurent-hors-les-murs à Rome.

Les fenêtres étaient closes par de grandes tablettes de marbre ou de pierre, évidées et percées de trous pour introduire la lumière du jour dans l'intérieur des édifices. On trouve des exemples de ces clôtures dans la plupart des monuments profanes des Romains ; on en voit notamment dans les ruines du cirque Maxime et aux thermes de Caracalla. La basilique de Saint-Laurent-hors-les-

murs à Rome conserve aujourd'hui encore des clôtures primitives de ce genre, qui se distinguent par une grande simplicité. Voyez fig. 173 et 174.

Plus tard les tablettes furent évidées de manière à présenter des dessins plus compliqués, tels que des entrelacs (fig. 175), des imbrications (fig. 176, des cercles inscrits dans des carrés, etc.

Dans l'Europe occidentale et septentrionale, où les tablettes de pierre et de marbre de grande dimension faisaient défaut, on plaça des châssis en bois dans les baies des fenêtres.

Fig. 175.

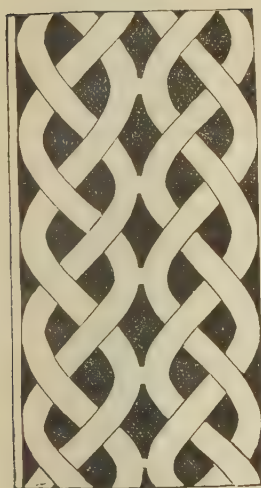
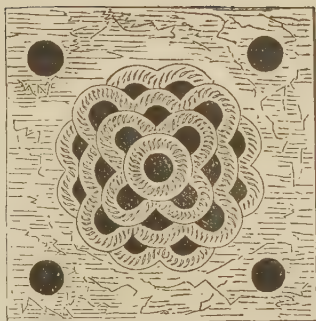


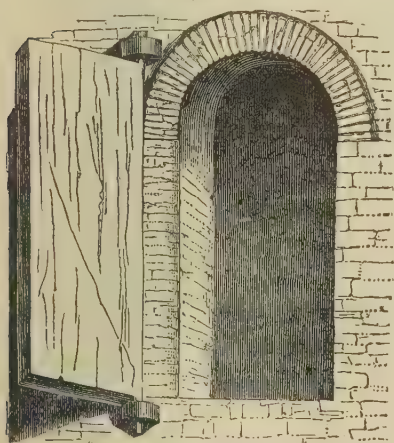
Fig. 176.



Clôtures de fenêtre à Saint-Martin-des-Monts à Rome.

Les ouvertures des claires-voies étaient tantôt vides (surtout dans les pays méridionaux), tantôt remplies de pierres translucides ou *spéculaires*, de plaques d'albâtre, de minces tablettes de marbre, de fragments de verre, ou d'autres matières transparentes.

Fig. 177.



Volet en marbre à la basilique de Torcello.

Nous donnons ici (fig. 177) un curieux exemple de clôture de fenêtre que l'on voit à la basilique de Torcello, près de Venise. Cette clôture n'est autre chose qu'un volet en pierre muni de pivots taillés dans le même bloc et roulant sur des gonds en marbre scellés dans le mur.

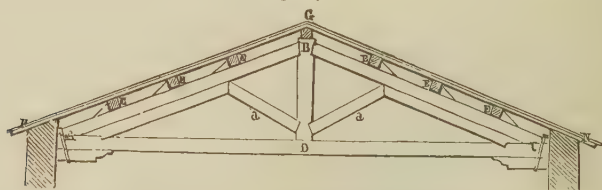
L'usage de remplir de morceaux de verre les vides des cloisons des fenêtres est très ancien. Saint Jean Chrysostome, saint Jérôme, Lactance, saint Grégoire de Tours, Fortunat et d'autres auteurs ecclésiastiques du IV<sup>e</sup> et du V<sup>e</sup> siècle

parlent fréquemment de fenêtres fermées avec des lames de verre. Sidoine Apollinaire, évêque de Clermont, mort en 488, nous apprend, dans un poème qu'il composa à l'occasion de l'achèvement d'une église bâtie à Lyon par l'évêque Patiens, que les fenêtres de cet édifice étaient closes par des tablettes de marbre garnies de verre de couleur verdâtre.

Dès le VII<sup>e</sup> siècle, il y avait des verrières composées non seulement de verres blancs ou verdâtres, mais aussi de verres colorés. « Dans ces verrières éclatantes de diverses couleurs, dit Labarte, il n'y avait encore aucune figure, aucun ornement peint sur le verre; elles se composaient d'un grand nombre de pièces diversement colorées, teintes chacune uniformément dans la masse, coupées sur différents patrons et assemblées de manière à rendre des motifs. On ne doit les regarder que comme des mosaïques transparentes. » *Histoire des arts industriels*, 2<sup>e</sup> éd., II, p. 312. Labarte indique, au même endroit, plusieurs passages des auteurs ecclésiastiques, où il est traité de l'usage du verre ordinaire et des verres colorés.

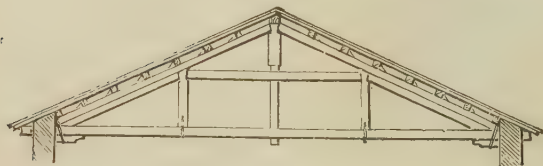
6. **Charpentes de comble.** A partir du règne de Constantin on ne couvrit plus les grands édifices que de charpentes. Ces charpentes étaient d'une construction fort simple mais solide. Elles sont formées d'une suite de *fermes* portant les *pannes*, sur lesquelles reposent les *chevrons*. La fig. 178 explique la disposition la plus commune des fermes de comble dans les anciennes basiliques, et fait connaître, en même temps, le nom des différentes parties

Fig. 178.



Charpente de comble, à l'église de Sainte-Sabine à Rome.

Fig. 179



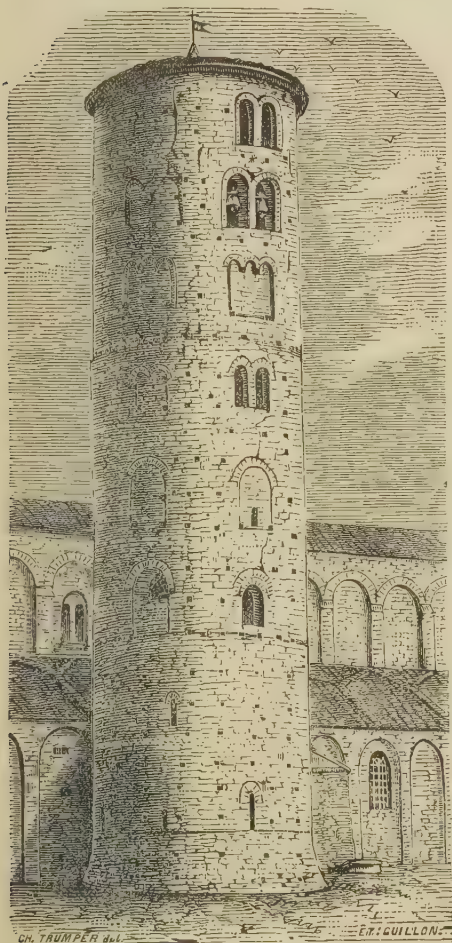
Charpente de comble, à l'église de Saint-Paul-hors-les-murs à Rome.

qui composent les charpentes de comble de l'antiquité.

ABCD est la ferme. Les poutrelles E, réunissant les fermes, sont des *pannes*; elles reposent

sur des *chantignolles*, ou petites pièces de bois taillées en biseau. FG et GN sont les *chevrons*. La poutre placée entre les lettres G et B et destinée à réunir le sommet des fermes voisines porte le nom de *faitage*. La ferme se compose de deux *arbalétriers* AB, BC, d'un *entrait* ADC et d'un *poinçon* BD, lié aux arbalétriers par les *liens* ou *jambettes* a.

Fig. 180.



Tour de l'église de Saint-Apollinaire-in-classe  
à Ravenne (vi<sup>e</sup> siècle).

Beaucoup de fermes, par exemple celles de la basilique de Saint-Paul-hors-les-murs à Rome (fig. 179), ont un double entrait; l'entrait supérieur porte alors le nom d'*entrait retroussé*. Dans ces fermes les jambettes, au lieu d'être assemblées dans l'extrémité inférieure du poinçon, le sont dans l'entrait, parallèlement au poinçon.

La plupart des charpentes restaient apparentes à l'intérieur de l'édifice; et encore aujourd'hui en Italie plusieurs basiliques sont couvertes de toits dont toutes les parties sont visibles. Quelquefois on couvrait les nefs de plafonds suspendus à la charpente de la couverture et simulant des *caissons* richement décorés de peintures et de dorures.

7. **Tours.** Peu de basiliques du style latin ont possédé des tours depuis leur fondation; les clochers que l'on voit aujourd'hui près



des anciennes églises de Rome sont presque tous postérieurs au VIII<sup>e</sup> siècle.

Les tours de la période latine sont bâties le plus souvent sur plan circulaire ou octogone. On trouve encore de nos jours, à Ravenne, plusieurs tours cylindriques. Nous donnons (fig. 180) celle de Saint-Apollinaire-*in-classe* de cette ville; elle date du milieu du VI<sup>e</sup> siècle.

« L'entrée du narthex (de Saint-Vital à Ravenne), dit de Dartin, flanquée par deux tours rondes, rappelle la disposition des portes de villes romaines. Saint-Vital offre, avec Saint-Laurent de Milan, le premier exemple de l'usage des tours dans l'architecture religieuse. Les plus anciens campaniles de Ravenne, ceux de Saint-Apollinaire-*in-classe*, de Saint-Apollinaire-*in-città* et de Sainte-Marie-Majeure, ont reçu la forme circulaire, peut-être en imitation des tours de Saint-Vital. » *Étude sur l'archit. lombarde*, I<sup>re</sup> part., p. 46.

Il serait difficile de dire si ces tours primitives furent construites pour recevoir des cloches, ou bien si elles eurent une autre destination. En effet, les savants ne sont pas d'accord sur l'époque où l'usage des cloches fut introduit. Il paraît cependant certain que, déjà au VII<sup>e</sup> siècle, on se servait de cloches pour annoncer les offices divins.

8. **Peintures en mosaïque.** Dans les grandes basiliques, la voûte en cul-de-four de l'abside, l'arc triomphal et, quelquefois aussi, les murs compris entre les fenêtres hautes de la nef et les arcades reliant les colonnes étaient couverts de riches mosaïques.

« On entend par *mosaïque* une sorte de peinture produite par l'assemblage de petits morceaux de matières dures ou endurcies, colorées naturellement ou artificiellement, qui sont fixés sur une surface à l'aide d'un ciment. Les pierres dures, les marbres et les pâtes de verre sont les matières le plus ordinairement employées dans ce genre de travail. » LABARTE, *Histoire des arts industriels*, 2<sup>e</sup> éd., II, p. 333.

La peinture en mosaïque n'est qu'une variété de l'*opus vermiculatum* des anciens (voyez ci-dessus p. 30). Primitivement le peintre mosaïste se servait de morceaux de pierre ou de marbre; plus tard il employa aussi des cubes de verre coloré. Les Grecs furent les inventeurs de ce dernier procédé. et, pendant tout le moyen âge, ils restèrent les plus habiles dans l'art du mosaïste. Ils introduisirent aussi les cubes de verre doré et argenté, au moyen desquels ils donnèrent aux mosaïques un ton et un éclat des plus vigoureux. Ces cubes, composés de deux lames de verre blanc superposées et soudées ensemble, entre lesquelles est fixée une mince feuille d'or ou d'argent

battu, furent d'un usage très commun depuis les premiers siècles et forment le fond de la plupart des mosaïques anciennes. Les Byzantins se sont servis fréquemment des cubes argentés dans les encadrements et dans les lumières des vêtements, où ils produisent un effet heureux; les occidentaux, au contraire, les ont employés très peu.

En France, en Allemagne et dans tous les pays de l'Europe occidentale, les mosaïques ont été très rares. Les chroniqueurs ecclésiastiques en signalent quelques-unes en France. Saint Grégoire de Tours rapporte, entre autres, qu'Agricola, évêque de Châlons-sur-Saône, construisit une église soutenue par des colonnes et ornée de marbres de diverses couleurs ainsi que de peintures en mosaïque. *Hist. eccl. des Francs*, liv. V, ch. 46. Le dôme d'Aix-la-Chapelle, construit par Charlemagne, fut entièrement couvert de peintures en mosaïque par des ouvriers venus de l'Italie et particulièrement de Ravenne. Dans la coupole octogone, on voyait, à mi-hauteur de la face orientale, vis-à-vis de l'entrée de l'église, au milieu d'un champ parsemé d'étoiles, le Christ portant le nimbe crucifère, assis sur un trône, bénissant de la main droite et tenant de la gauche un livre. Autour du trône étaient représentés les symboles des quatre évangélistes. Enfin, dans la zone inférieure de la coupole, se trouvaient vingt-quatre vieillards, trois sur chaque pan, offrant des couronnes ou des diadèmes au Sauveur; cette représentation faisait allusion à la vision rapportée par saint Jean au chapitre IV de l'Apocalypse. A la base de la coupole brillait le monogramme du Christ, au milieu d'une inscription qui se terminait par les mots KAROLVS PRINCEPS. Le trône du Christ était circonscrit par une auréole circulaire, formée de plusieurs cercles concentriques de couleurs éclatantes. Des recherches faites, vers 1870, pour retrouver, sous le plâtras, ce qui restait peut-être encore des anciennes mosaïques, que la main dévastatrice des modernisateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle avait essayé de faire disparaître, ont été couronnées d'un plein succès. On a découvert un fragment considérable d'un des vingt-quatre vieillards et les traces de plusieurs contours du dessin. Ces indications précieuses ont permis de déterminer d'une manière certaine les dimensions des figures primitives. On a retiré, en outre, des dépendances du dôme, plusieurs tonneaux remplis de cubes colorés et dorés, provenant de l'ancienne mosaïque. La restauration de la coupole est aujourd'hui terminée. Les cartons de cette restauration ont été composés en tenant compte, autant que possible, d'une gravure de la mosaïque, publiée au XVII<sup>e</sup> siècle par Ciampini (*Vetera monimenta*, II, p. 184, pl. XLI), gravure malheureusement très

défectueuse et dont il n'était pas permis de suivre les données sans les soumettre à un contrôle sérieux (1). Il est fortement question, en ce moment, de continuer la restauration de tout l'octogone carlovingien; nous formons des vœux pour qu'elle se fasse de manière à rendre à l'édifice, dans la mesure du possible, son style primitif et son aspect original.

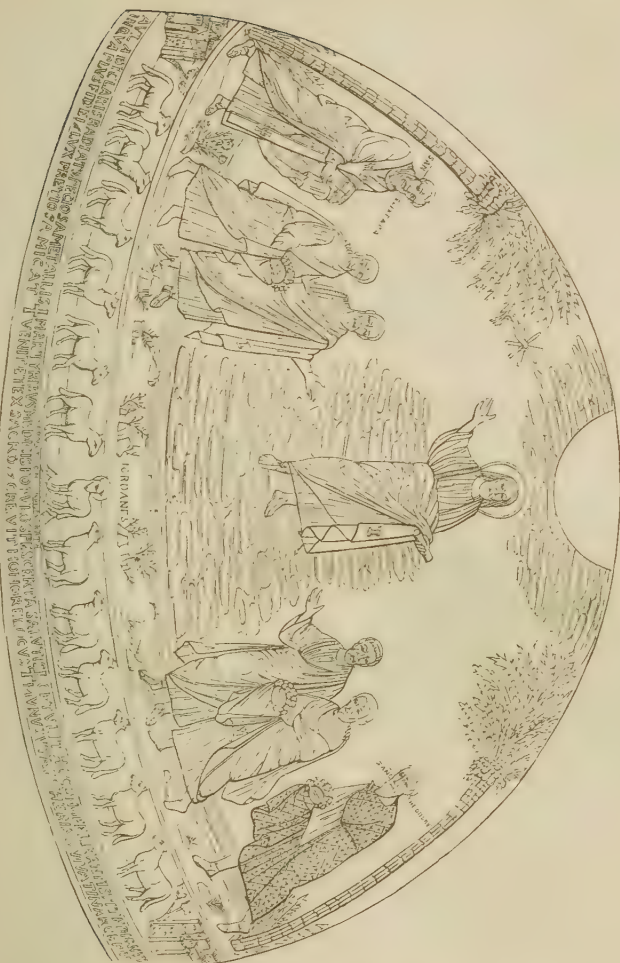
Dans plusieurs basiliques de Rome l'abside, voûtée en cul-de-four, renferme au centre l'image du Christ debout ou assis, bénissant de la main droite ou l'étendant, et tenant un rouleau ou un livre dans la gauche. Aux côtés du Sauveur se trouvent les apôtres ou d'autres saints. Le sol qu'ils foulent aux pieds est celui de la Judée, comme le prouvent la représentation du Jourdain, dont le nom est souvent inscrit sous les pieds du Christ, et la présence des palmiers, qui furent, depuis les premiers siècles de l'ère chrétienne, le symbole de la terre promise. Au bas de l'abside s'étend, sur toute la largeur, une zone étroite, au centre de laquelle on voit l'Agneau divin nimbé, avec ou sans croix, placé sur un tertre d'où jaillissent les quatre fleuves du paradis : *Gehon*, *Phison*, *Tigris* et *Euphrates*, symboles des évangélistes. Douze brebis, six de chaque côté, se dirigent vers l'agneau et semblent sortir des villes saintes *Hierusalem* et *Bethleem*, qui occupent les extrémités de la zone, et sont représentées par des portes et des murailles crénelées. Ces agneaux sont les symboles des apôtres ou des fidèles.

Voyez (fig. 181) la mosaïque de l'abside de l'église des Saints-Cosme-et-Damien à Rome, dans laquelle sont reproduits les sujets que nous venons d'indiquer. Elle date de l'année 527.

À la droite du Sauveur on voit saint Pierre, saint Cosme et saint Félix, et à sa gauche saint Paul, saint Damien et saint Théodore. Saint Cosme est présenté à Notre-Seigneur par saint Pierre, et saint Damien par saint Paul. Saint Cosme, saint Damien et saint Théodore portent une couronne dans le pan de leur vêtement. Pendant la période latine, on a souvent donné cet attribut aux apôtres et aux saints. Le pape saint Félix tient dans les mains un petit modèle d'église pour signifier qu'il est le fondateur de la basilique. Un phénix, à nimbe radié, est perché sur le palmier placé derrière saint Félix.

(1) Les cartons et les études préparatoires à la restauration de la mosaïque d'Aix-la-Chapelle sont l'œuvre d'un archéologue belge, M. le baron Jean Béthune, qui a utilisé à cet effet le concours de M. Jules Helbig. Les mosaïques ont été exécutées, à Venise, par l'établissement Salviati. On doit regretter que ce travail se soit fait sans que les auteurs des cartons aient été appelés à le diriger ou, du moins, à s'assurer si l'exécution était en tout point conforme à leurs dessins.

Fig. 18.



Mosaïque absidale de l'église des Saints-Cosme-et-Damien à Rome (527).

L'inscription qui occupe la zone inférieure doit se lire de la manière suivante :

AVLA DI (DEI) CLARIS RADIAT SPECIOSA METALLIS  
 IN QVA PLUS FIDEI LVX PRETIOSA MICAT.  
 MARTYRIBUS MEDICIS POPVLO SPES CERTA SALVTIS  
 VENIT ET EX SACRO CREVIT HONORE LOCVS.  
 OPTVLIT HOC DNO (DOMINO) FELIX ANTISTITE DIGNVM  
 MVNVS VT AETHERIA VIVAT IN ARCE POLI.

Les noms des quatre fleuves du paradis sont orthographiés de la manière suivante : GEON, FYSON, TIGRIS, EVFRATA.

Quelques mosaïques représentent la vision que saint Jean raconte au chapitre IV de l'Apocalypse, c'est-à-dire les quatre animaux, symboles des évangélistes, et les vingt-quatre vieillards revêtus de manteaux blancs et offrant leurs couronnes à l'Agneau. Ce sont ces mêmes vieillards qui étaient figurés dans la mosaïque d'Aix-la-Chapelle.

9. **Pavements.** Pour couvrir l'aire de leurs basiliques, les premiers chrétiens se servaient des différentes espèces de pavements en usage chez les Romains, que nous avons décrites p. 30 et suiv. Dans le commencement, ces pavements n'offraient aucune recherche : ils reproduisaient le plus souvent des figures géométriques très simples. Ainsi, par exemple, une des plus anciennes mosaïques de Rome, celle de Saint-Martin-des-Monts, que l'on attribue à Constantin, est composée de petits cubes en marbre blanc, ayant un centimètre sur chaque côté, et formant, par leur assemblage, des carrés de 32 centimètres environ. Ces carrés sont séparés les uns des autres par de larges bandes noires composées de petits cubes de la même dimension.

Plus tard les différents modes de pavement empruntés aux anciens Romains furent remplacés par un travail d'un nouveau genre, appelé alexandrin, *opus alexandrinum*, parce que, employé d'abord à Alexandrie d'Égypte, il fut importé de cette ville en Occident. Quelques écrivains cependant prétendent, mais sans fondement, qu'il a reçu ce nom, de ce que son emploi date du règne d'Alexandre Sévère. La première opinion paraît la seule fondée ; car tous les matériaux dont on se sert pour les pavements dits alexandrins sont de provenance africaine.

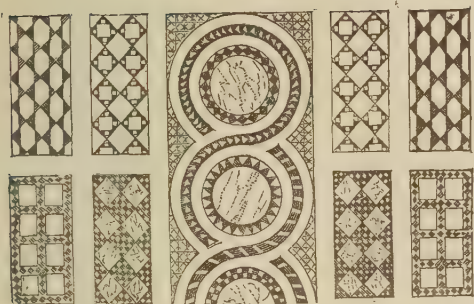
Ces pavements consistent dans des assemblages de marbres variés, où les porphyres rouge et vert dominant. Ils représentent des enroulements, des entrelacs, des cordons tressés et des figures géométriques. On dirait voir un riche tapis étendu sur le sol.

Le pavement alexandrin, qui n'est qu'une variété de l'*opus sectile* des anciens (voyez ci-dessus, p. 31), est resté en usage jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle. Plusieurs anciennes églises d'Italie possèdent encore de nos jours des pavements de ce genre, qui, pour la plupart, sont d'une date assez récente. Les pavements alexandrins antérieurs au XII<sup>e</sup> siècle ne se rencontrent presque plus.

Voici (fig. 182) un fragment du pavement alexandrin de l'église de Saint-Clément à Rome.



Fig. 182.



Pavement en *opus Alexandrinum*, à l'église de Saint-Clément à Rome.

Le pavement alexandrin fut rarement employé dans l'Europe occidentale et septentrionale. Il paraît cependant avoir été en usage à Cologne, à Trèves et à Aix-la-Chapelle, où l'on en rencontre encore parfois des vestiges dans les anciennes églises.

Il y eut aussi des pavements où l'argent et les métaux précieux étaient

prodigués. Le pape Adrien I fit couvrir de lames d'argent une partie du sol du sanctuaire dans la basilique du Vatican, et le pape Léon III de lames d'or le pavement de la confession de Saint-Pierre, dans la même basilique.

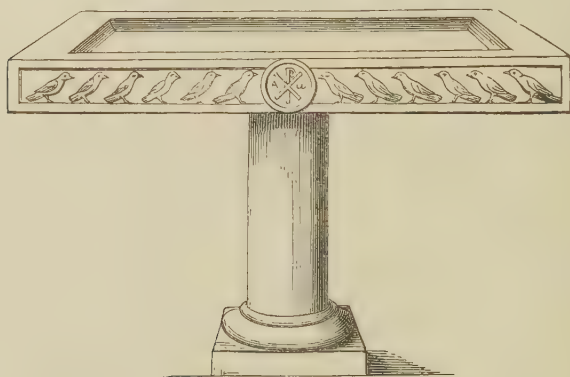
### § 3. — AUTELS, AMBONS, CANCELS ET SIÈGES D'ÉVÊQUE.

1. **Autels.** L'usage de célébrer les saints mystères sur les tombeaux des martyrs prit naissance dans les catacombes. Dès le III<sup>e</sup> siècle, cet usage fut sanctionné par l'Église. Anstase le Bibliothécaire nous apprend que le pape saint Félix, mort en 274, ordonna d'offrir le saint sacrifice sur les tombeaux des martyrs. Plusieurs lois ecclésiastiques ont renouvelé, dans la suite, la prescription de saint Félix. C'est dans cette prescription que nous trouvons la raison pour laquelle, en Occident, l'autel était presque toujours dressé au-dessus du tombeau d'un martyr. Les restes mortels du saint se plaçaient immédiatement sous l'autel dans un sarcophage, ou plus souvent encore reposaient dans une crypte située au-dessous du sanctuaire. Si, par exception, il ne se trouvait pas de tombeau dans le lieu où l'on voulait bâtir une église, on allait chercher des reliques dans les cimetières sacrés pour les placer sous l'autel. En Grèce et en Orient, l'autel n'a jamais été, et n'est pas encore de nos jours une tombe, mais une table qui rappelle celle sur laquelle le Sauveur institua la sainte Eucharistie. L'autel des Grecs et des orientaux se compose ordinairement d'une tablette de marbre ou d'une table de bois portée sur une colonne ou cippe (colonne sans base ni chapiteau), ou même sur quatre pieds comme une table ordinaire ; il ne renferme pas de reliques.

Déjà du temps de Constantin la plupart des autels de l'Église d'Occident étaient de pierre ; quelques auteurs même attribuent au pape saint Silvestre, contemporain de cet empereur, un décret ordonnant que la pierre seule soit dorénavant employée dans la construction des autels. Toutefois l'authenticité de ce décret est à bon droit révoquée en doute par un grand nombre de savants, parce que, dans les écrits des saints Pères du IV<sup>e</sup> et du V<sup>e</sup> siècle, il est encore quelquefois fait mention d'autels de bois. Au commencement du VI<sup>e</sup> siècle (517), le concile d'Épône prescrivit que tous les autels seraient de pierre. Les autels de pierre furent employés pour des raisons symboliques. Le Sauveur est appelé la *pierre angulaire*, et l'Apôtre dit de lui qu'*Il était la pierre : Petra autem erat Christus*.

Nous ne possédons plus d'autels de bois datant de la période latine. Les autels en pierre de cette époque sont toujours composés d'une tablette carrée ou rectangulaire, formant la table d'autel. Cette tablette sert quelquefois de couvercle à un sarcophage ou à un tombeau en maçonnerie ; d'autres fois elle est portée sur un pédicule central unique en forme de cippe, appelé *calamus* ou *columella*, ou sur quatre, cinq et même six colonnettes. Un autel ancien, découvert à Auriol près de Marseille (fig. 183), et remontant

Fig. 183,



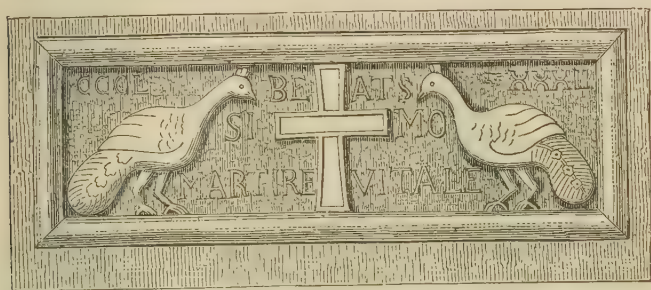
Autel du V<sup>e</sup> siècle, trouvé à Auriol près de Marseille.

probablement au V<sup>e</sup> siècle, n'a pour tout support qu'une colonnette. La face principale est ornée de douze colombes, six à droite et six à gauche, symétriquement disposées et affrontées, séparées par le monogramme du Christ inscrit dans un cercle et flanqué des lettres A et Ω. Les deux faces latérales

sont décorées de ceps de vigne chargés de raisins que becquettent des colombes. La face postérieure, probablement destinée à être encastree dans le mur, ne porte aucun ornement. On conserve, au musée de Marseille, une table d'autel en marbre, portée autrefois par quatre colonnes (une à chaque angle), dont la face antérieure et les faces latérales offrent les mêmes sculptures que l'autel d'Auriol. La face postérieure est ornée d'agneaux disposés de la même manière que dans les zones inférieures des mosaïques absidales dont nous avons parlé ci-dessus p. 178, c'est-à-dire qu'au centre se trouve l'Agneau divin, placé sur un monticule d'où s'écoulent quatre ruisseaux. Des deux côtés six brebis, ayant la tête tournée vers l'Agneau central, semblent s'avancer vers celui-ci.

Il y avait aussi des autels composés de trois tablettes, dont deux, posées verticalement, servaient de supports à la troisième, placée horizontalement

Fig. 184.

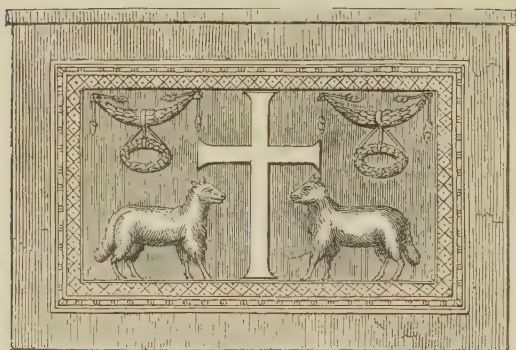


Autel du ve siècle, à l'église de Saint-Étienne à Bologne.

et formant la table d'autel. Enfin, on trouve des autels de cinq plaques offrant, par leur assemblage, la forme d'un coffre en pierre. Nous donnons (fig. 184) la face antérieure de l'autel de Saint-Vital, probablement du ve siècle, que l'on voit à l'église de Saint-Étienne à Bologne. La date CCCLXXXII (382), gravée sur cette face, a été ajoutée postérieurement au monument, et, par conséquent, ne prouve rien.

A l'église des Saints-Nazaire-et-Celse, monument que Galla Placidia s'est fait construire à Ravenne, vers l'année 440, pour y être ensevelie, il existe encore aujourd'hui un autel formé de cinq tablettes et remontant à l'époque même de la fondation de l'édifice. La face antérieure et les deux faces latérales, d'albâtre oriental transparent, sont décorées de bas-reliefs encadrés dans une riche bordure sculptée. Sur la face principale (fig. 185) se trouve une croix pattée entre deux agneaux. Au-dessus de ceux-ci sont suspendues des

Fig. 185.



Face antérieure de l'autel du mausolée de Galla Placidia à Ravenne (440 environ).

que l'on voit à l'église de Cividale-en-Frioul. Dans une auréole formée de feuilles et portée par quatre anges, on voit Notre-Seigneur Jésus-Christ entre deux chérubins; on reconnaît facilement ces derniers aux yeux dont leurs ailes sont semées. La main placée au sommet de l'auréole symbolise

Fig. 186.



Autel de Cividale-en-Frioul (première moitié du VIII<sup>e</sup> siècle).

la présence de Dieu le Père. L'artiste a voulu figurer la glorification du Sauveur et son entrée triomphale dans le ciel. Les étoiles et les fleurons dont le champ est parsemé indiquent que la scène se passe dans les régions célestes.

couronnes. Les faces latérales portent une simple croix pattée, au-dessus de laquelle pend une couronne. Les croix symbolisent le Sauveur, et les agneaux les apôtres ou les fidèles.

Voici (fig. 186) la face antérieure d'un autel du commencement du VIII<sup>e</sup> siècle,



Ces sculptures montrent que l'art était tombé bien bas au VIII<sup>e</sup> siècle. « Les figures avec leurs attitudes roides et forcées, leurs visages tout de face, et leurs membres disproportionnés, dit de Dartein, sont d'une barbarie si complète qu'il est difficile d'imaginer rien de plus grossier et de plus laid. L'inscription, fort mal écrite dans un langage presque inintelligible, ne vaut pas mieux que les sculptures. » *Étude sur l'archit. lombarde*, II<sup>e</sup> part., p. 15.

Il y avait aussi des autels dont la table était en forme de disque. Les autels de cette forme sont très anciens et rappellent sans doute les trépieds que l'on voit dans plusieurs fresques des catacombes faisant allusion au banquet céleste et eucharistique (voyez ci-dessus, pp. 86 et 87, les fig. 82, 83 et 84). Ils n'ont jamais été très communs; aussi n'en trouve-t-on guère qui aient échappé à la destruction. Voici (fig. 187) une tablette d'autel circulaire en marbre, actuellement hors d'usage, scellée, au-dessus du siège de l'évêque qui occupe le fond de l'abside à l'église de Saint-Jean à Besançon. Elle date du V<sup>e</sup> ou du VI<sup>e</sup> siècle et mesure 1<sup>m</sup>07 de diamètre.

Fig. 187.

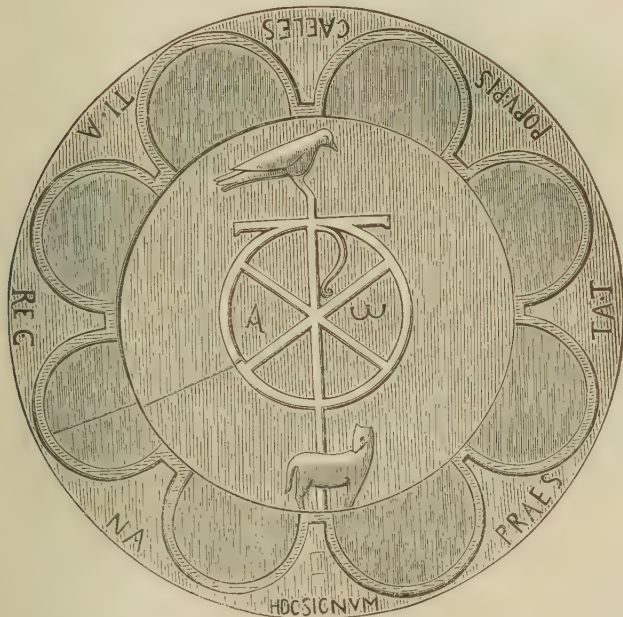


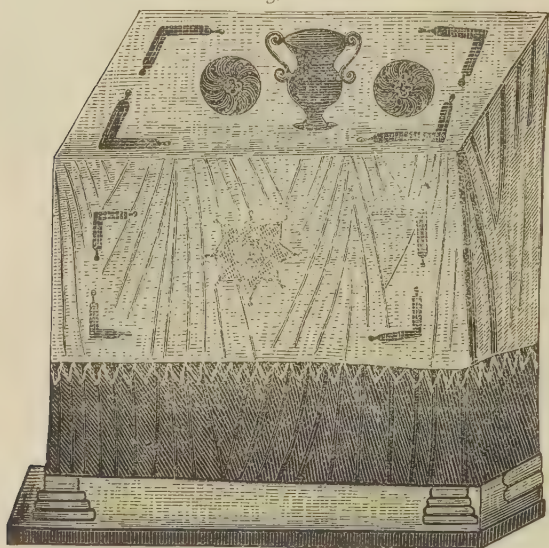
Table d'autel, de forme circulaire, à l'église de Saint-Jean à Besançon (V<sup>e</sup> ou VI<sup>e</sup> siècle).

L'inscription, relative au monogramme du Christ, doit se lire : HOC SIGNVM PRAESTAT POPVPIS (*populis*) CAELESTIA REGNA.



Lorsque les faces des autels des basiliques et des grandes églises ne recevaient pas de sculptures, elles étaient souvent revêtues de lames d'or et d'argent avec sertissures de pierres précieuses, ou couvertes d'étoffes brodées reproduisant quelquefois des sujets sacrés. Anastase le Bibliothécaire rapporte, dans ses *Vies des souverains pontifes*, plusieurs dons de parements d'autel en or, en argent ou en broderies, faits par les papes à diverses basiliques de la ville éternelle. L'empereur Constantin fit exécuter sept autels d'argent, chacun du poids de 260 livres, dans la basilique qui portait son nom, et appelée aujourd'hui église de Saint-Jean-de-Latran, à Rome. Sozomène rapporte que l'impératrice Pulchérie, sœur de Théodose le jeune, fit présent à une église d'une table d'autel tout entière d'or pur et garnie de pierreries. Le pape Sixte III fit faire, pour l'église de Sainte-Marie-Majeure à Rome, un autel, en argent très pur, pesant 300 livres.

Fig. 188.



Autel recouvert d'étoffe (mosaïque du VI<sup>e</sup> siècle),  
à Saint-Vital à Ravenne.

Voici (fig. 188) un autel recouvert de draperies, emprunté aux mosaïques de l'église de Saint-Vital à Ravenne exécutées vers l'année 540.

Depuis le IV<sup>e</sup> siècle jusque vers le milieu du XII<sup>e</sup>, les tables d'autel sont fréquemment creusées en forme de plateau dans toute l'étendue du plan supérieur et présentent un rebord de quelques centimètres de hauteur, quelquefois

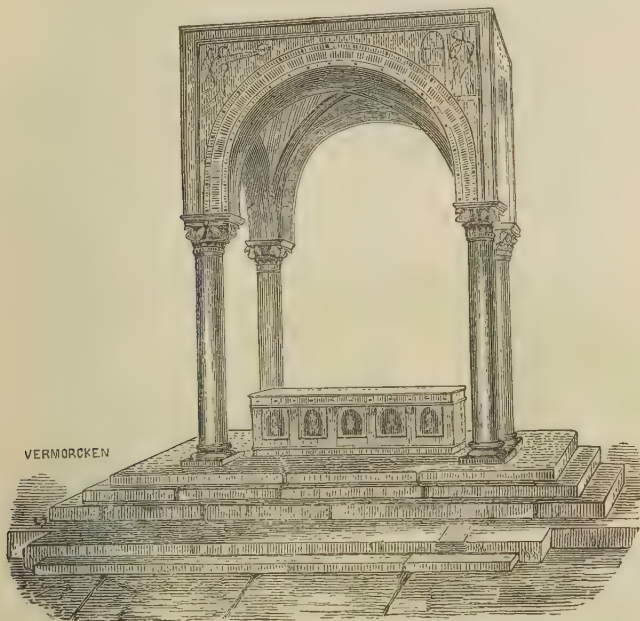
décoré de sculptures; voyez fig. 183. Souvent aussi elles étaient percées, aux angles, d'un ou de plusieurs trous, dont la destination n'est pas connue d'une manière certaine. Quelques auteurs pensent que ces ouvertures étaient destinées à offrir un passage à l'eau lorsqu'on lavait l'autel, d'autres croient

qu'on y fixait les supports auxquels étaient suspendus les voiles de l'autel.

Chez les Grecs comme chez les Latins, l'autel était surmonté d'un *ciborium*, espèce de dais ou baldaquin porté par quatre colonnes de bois, de marbre ou de métal, et destiné à appeler le respect sur l'autel qu'il abrite (1).

Anastase, qui donne souvent au ciborium le nom de *tigurium* (c'est-à-dire *cabane*, *chaumière*), raconte que saint Grégoire le Grand (590-604) fit élever, à Saint-Pierre de Rome, un ciborium dont les colonnes étaient d'argent.

Fig. 189.

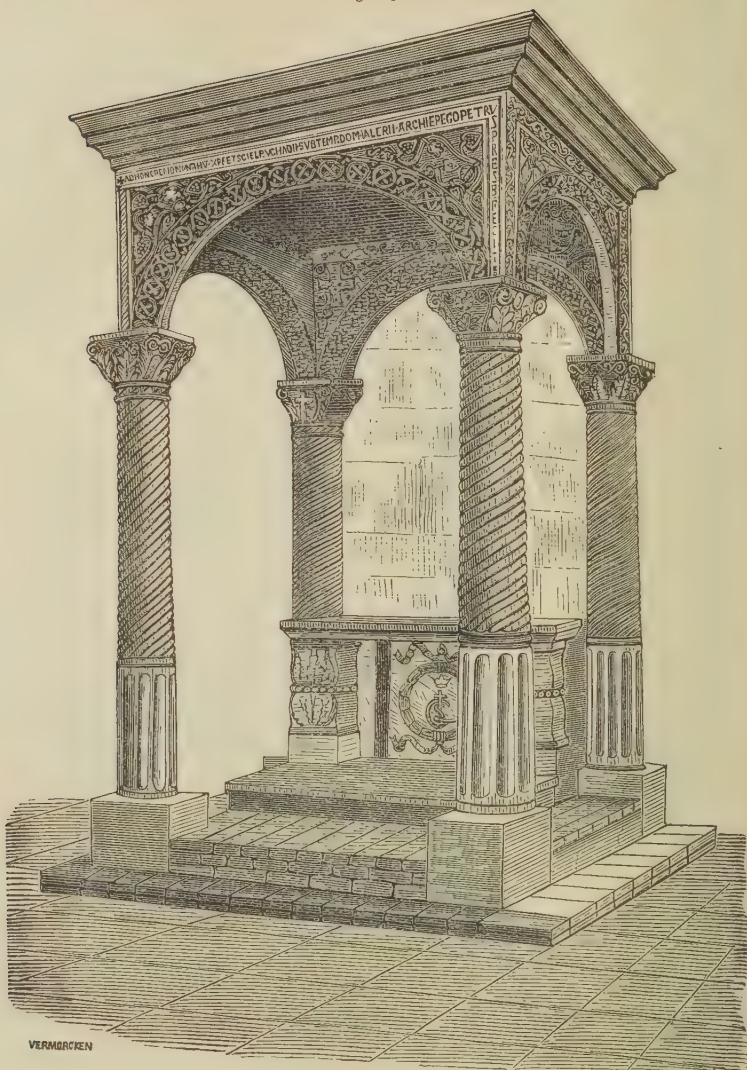


Ciborium à la basilique de Parenzo (Istrie).

La forme commune des ciboria pendant la période latine est celle que montrent les fig. 189 et 190. Le premier de ces deux ciboria (fig. 189), emprunté à la basilique de Parenzo en Istrie, bien qu'il ne soit que de l'année 1277, reproduit toutefois fidèlement la forme la plus commune des ciboria de la période latine; le second (fig. 190) recouvre un autel latéral

(1) On n'est pas d'accord sur l'étymologie du mot *ciborium*. Les uns le font dériver du grec *κίβητος*, coupe, vase à boire; les autres du latin *cibus*, aliment. Ces derniers basent leur opinion sur l'usage, qui existait aux premiers siècles, de suspendre sous le *ciborium*, les espèces sacramentelles, *sacer cibus*, au moyen d'une chaîne fixée au centre de la voûte.

Fig. 190.

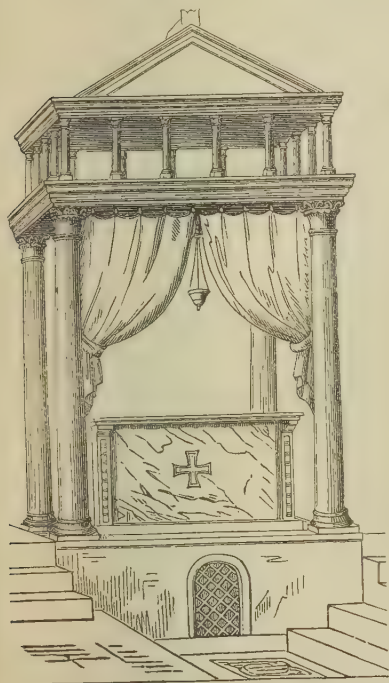


Ciborium du IX<sup>e</sup> siècle (809-812), à Saint-Apollinaire-*in-classe* à Ravenne.

adossé au mur dans l'église de Saint-Apollinaire-*in-classe* à Ravenne, et ne date que du commencement du IX<sup>e</sup> siècle (809-812); il présente également la forme ancienne des ciboria d'Occident.

Dans cette forme ordinaire, comme on le voit, chacun des quatre côtés du ciborium est formé d'une arcade en plein cintre. De là le nom d'*arcus* et *arcora*, donné par les anciens auteurs, et notamment par Anastase le Bibliothécaire, aux couronnements des ciboria. Aussi, lorsque ce dernier écrivain cite, parmi les dons des souverains pontifes aux basiliques romaines, des *arcus* ou des *arcora* d'or ou d'argent, ne s'agit-il que de lames ou de recouvrements en métal précieux pour les ciboria.

Fig. 191.



Ciborium de la basilique de Saint-Clément à Rome.

parce qu'un parement complet se composait de *quatre voiles*, un pour chaque côté du ciborium. Anastase mentionne un grand nombre de dons de courtines, faits par les souverains pontifes aux églises de Rome (1).

Entre les colonnes du ciborium on suspendait, sur des tringles, des rideaux ou *courtines* pour dérober à la vue des assistants l'officiant et l'autel pendant la durée de la consécration, et inspirer ainsi une plus grande vénération pour les saints mystères. La fig. 191 reproduit le ciborium de l'église de Saint-Clément à Rome, entouré de courtines. Ce ciborium, qui date du XII<sup>e</sup> siècle, a une forme un peu différente de celle en usage pendant la période latine.

Les ciboria sont restés en vogue dans plusieurs pays pendant le moyen âge, et, en Italie, jusqu'à nos jours.

Les courtines des anciens ciboria étaient ordinairement en étoffe très précieuse, telle que soie tissée d'or ou rehaussée de riches broderies semées de perles, de pierreries et même de plaques d'or et d'argent. On les appelait *tetravela* (mot dérivé de τέσσαρες, quatre, et *velum*, voile),

(1) En voici quelques-uns des plus remarquables dus à la générosité du pape Léon III, contemporain de Charlemagne : « Praeclarus pontifex fecit in circuitu altaris beati Petri apostoli... tetravela rubra holoserica alithyna (rouges véritables), habentia tabulas seu



Primitivement chaque église n'avait qu'un seul autel. Plus tard cependant il y eut en Occident des églises qui en possédaient plusieurs. On voit encore, à Saint-Apollinaire-*in-classe* à Ravenne, deux autels latéraux avec leurs ciboires primitifs du commencement du IX<sup>e</sup> siècle. Les Grecs et les Orientaux n'ont toujours eu et n'ont encore aujourd'hui qu'un seul autel dans chaque église.

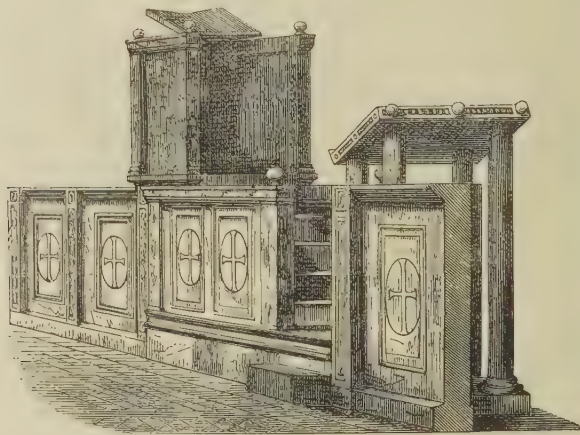
*Autels portatifs.* Ces autels, ainsi nommés pour les distinguer des autels *fixes*, sont très anciens; quelques auteurs les font remonter aux siècles des persécutions. Il est certain que, depuis Constantin, l'Église a voulu que, pour offrir la sainte messe, on employât un autel soit fixe soit portatif.

Les autels portatifs anciens se composaient, comme les plus récents, d'une petite plaque rectangulaire de bois, de pierre ou de métal, quelquefois enchâssée dans une bordure d'or ou d'argent et munie d'une poignée. Ils étaient appelés *altaria gestatoria, portatilia, viatica, itineraria*.

On ne connaît pas d'autels portatifs datant de la période latine, bien qu'à cette époque ils paraissent avoir été très communs. Anastase mentionne, en plusieurs endroits de ses écrits, des autels portatifs donnés aux églises par les souverains pontifes. Ces autels se distinguaient par la richesse de la matière, et souvent leur éclat était rehaussé par des pierreries précieuses.

2. *Ambons.* L'ambon mot dérivé probablement du grec *ὑψος*, *hauteur*,

Fig. 192.



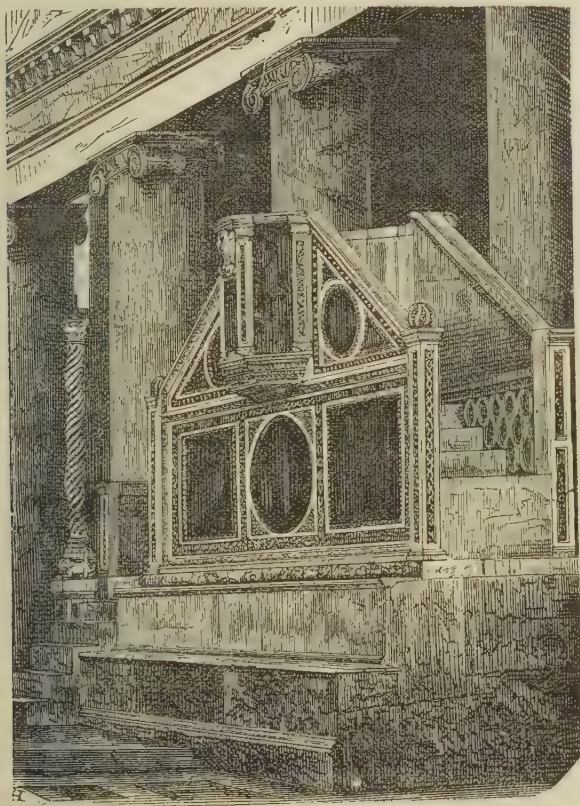
Lectorium de la basilique de Saint-Clément à Rome.

orbiculos de chrysoclavo (orofiori diversis depictis historiis, cum stellis de chrysoclavo, necnon et in medio crucis de chrysoclavo ex margaritis ornatas, mirae magnitudinis et



*éminence*) était une chaire placée vers le milieu de la nef principale des basiliques, destinée à la lecture des saintes Écritures et à la prédication. Il n'y avait rien de déterminé touchant la place et le nombre des ambons. Certaines églises en possédaient jusqu'à trois : un pour l'Évangile, un pour

Fig. 193.



Ambon de la basilique de Saint-Laurent-hors-les-murs à Rome.

*pulchritudinis decoratas; quae in diebus festis ibidem ad decorem mittuntur. Pari modo, ut supra, et alia tetravela alba holoserica rosata (parsemés de roses), paschatiles habentes tabulas atque orbiculos de chrysoclavo, necnon et cruces cum chrysoclavo ex margaritis, cum periclysi (bordure) de chrysoclavo; imo etiam et alia vela modica quatuor in singulis columnis de ciborio fecit, habentia tigres de chrysoclavo, et in circuitu ornata de blatthi (pourpre).*

l'Épître et un pour les prophéties. Lorsque, dans une basilique, il n'existait qu'un seul ambon, celui-ci était parfois muni de trois pupitres placés à des hauteurs ou dans des directions différentes. Dans les basiliques à deux ambons, l'un des deux avait ordinairement deux tribunes.

L'ambon destiné à la lecture de l'Épître ou des prophéties, aussi appelé *lectorium*, était moins élevé et moins orné que l'ambon de l'Évangile, et l'on y montait par un seul escalier. Voyez ci-dessus (fig. 192) un ancien *lectorium*, à deux pupitres, que l'on voit à l'église de Saint-Clément à Rome.

L'ambon de l'Évangile avait régulièrement deux escaliers. Près de lui se trouvait un énorme candélabre servant à porter un grand cierge appelé *flambeau de l'Évangile*. Nous donnons (fig. 193) l'ambon et le candélabre de la basilique de Saint-Laurent-hors-les-murs à Rome.

Plusieurs églises d'Italie, et surtout des villes de Rome et de Ravenne, conservent encore aujourd'hui leurs anciens ambons. Ils sont en marbres de différentes couleurs ou en d'autres matières précieuses, et la plupart sont décorés de sculptures ou d'incrustations en mosaïque.

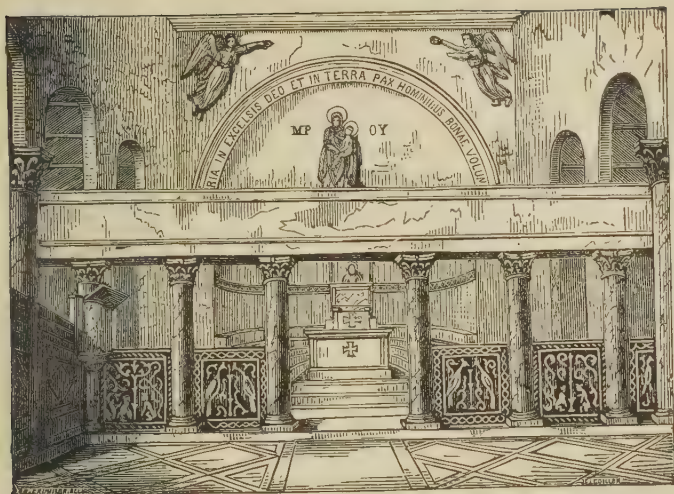
L'ambon portait aussi les noms de *ξῆρον*, *πύργος*, *analogium*, *suggestum* et *pulpitum*.

3. **Cancel et tref.** Dans les basiliques chrétiennes le sanctuaire et le chœur étaient séparés de la nef par une clôture tantôt pleine, tantôt ajourée et s'élevant à la hauteur d'un mètre et demi ou deux mètres au-dessus du pavement. Cette clôture, appelée *cancel* ou *chancel*, était souvent en marbre.

Quelquefois, sans doute pour remplacer les ambons, des pupitres furent établis à demeure sur le cancel. On trouve des exemples de ces pupitres sur le cancel de la petite église des Saints-Nérée-et-Achillée à Rome.

Dans quelques basiliques on plaça une poutre, en latin *trabes*, au-dessus du cancel séparant le chœur de la nef. A cette poutre, appelée *trabes* ou *tref*, on suspendait des couronnes de lumière et des étoffes précieuses. « Lorsque les basiliques, dit Lenoir, s'élargirent au point qu'une simple poutre, *trabes*, libre et isolée, ne pût les traverser sans points d'appui, on plaça des colonnes au-dessous, et l'ensemble de cette décoration transversale conserva encore le même nom. On lit dans Anastase qu'en 514 le pape Hormisdas couvrit d'argent la *trabes* de la basilique de Saint-Pierre au Vatican. » *Architecture monastique*, I, p. 186. L'église de Saint-Marc à Venise et la basilique de Torcello (fig. 194) conservent encore aujourd'hui leurs trefs primitifs.

Fig. 194.



Tref ou *trabes* de la basilique de Torcello, près Venise.

4. **Sièges de l'évêque et bancs des prêtres.** Le siège épiscopal, chaire ou *cathedra*, occupait le fond de l'abside. Il était de pierre ou de marbre précieux, et élevé au moins de trois degrés au-dessus du sol du presbytère. Quelquefois on le décorait de riches sculptures et d'incrustations en mosaïque. Les bras ou accoudoirs du siège étaient souvent ornés de têtes de lion.

Il existe, à la cathédrale de Ravenne, un siège d'ivoire, qui fut exécuté pour l'évêque Maximien († 553) pendant la première moitié du VI<sup>e</sup> siècle. « Cette *cathedra* consiste, dit Labarte, en un siège à bras garni d'un dossier concave qui s'élève à 1<sup>m</sup>24 de hauteur. Le devant du siège, de 63 centimètres de largeur, est décoré de cinq figures en pied, le Christ et les évangélistes, sculptées en haut-relief. Le Christ porte un vêtement sacerdotal peu usité; il tient de la main gauche un disque sur lequel est gravé un agneau, et bénit de la main droite. Ces figures sont placées sous des arcades. Le fond concave du dossier est décoré de huit bas-reliefs de la vie du Christ. Les montants du siège, les deux grandes frises qui joignent les montants et bordent, en haut et en bas, les cinq figures, et les listels qui encadrent les bas-reliefs de l'intérieur du dossier, sont enrichis de sculptures en bas-relief reproduisant des ceps de vigne chargés de raisins, au milieu desquels s'élancent des lions, des cerfs, des paons et d'autres animaux. L'extérieur du dos-





E. GUILLOU PARIS

Feuillet d'ivoire, provenant du devant d'une chaire épiscopale et conservé au trésor de Notre-Dame à Tongres.

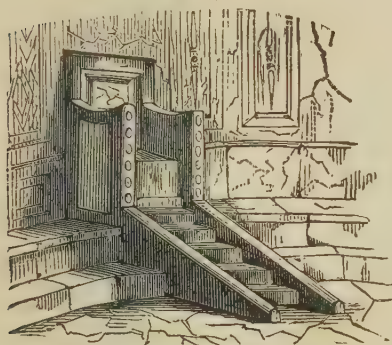
sier est orné de bas-reliefs dont les sujets sont tirés de l'Évangile. Ceux qui se déploient sur les côtés du siège sont empruntés à l'histoire de Joseph. Cette belle chaise épiscopale a beaucoup souffert; plusieurs de ses bas-reliefs ont été enlevés. » *Hist. des arts industriels*, 2<sup>e</sup> éd., I, p. 17.

On conserve, dans le trésor de Tongres, un feuillet d'ivoire, de 0<sup>m</sup>355 de hauteur sur 0<sup>m</sup>14 de largeur, représentant un personnage qui bénit de la main droite et porte un livre dans la gauche (fig. 195). Ce feuillet, qui a servi de diptyque au IX<sup>e</sup> et au X<sup>e</sup> siècle, comme le prouve l'inscription, sur le revers, des noms des huit évêques qui ont gouverné l'église de Liège de 840 à 956, reproduit presque servilement un des évangélistes qui figurent sur le devant de la chaire de Ravenne. De plus, un des longs côtés du feuillet est encore muni de son encadrement

sculpté, également d'ivoire et entièrement semblable à celui du siège de l'évêque Maximien.

Il nous semble incontestable que l'ivoire de Tongres provient d'un siège copié pour ainsi dire servilement, au VI<sup>e</sup> ou au VII<sup>e</sup> siècle, sur la cathedra de Ravenne. Comme œuvre d'art, il est bien inférieur à son modèle; c'est aussi pour cette raison que nous placerions son exécution au VIII<sup>e</sup> siècle plutôt qu'au VI<sup>e</sup>.

Fig. 196.



Cathedra et bancs des prêtres  
à l'église de Parenzo (Istrie).

Aux deux côtés du siège épiscopal, le long du mur de l'hémicycle, se trouvaient les bancs destinés aux prêtres, nommés quelquefois *exedrae* par les auteurs anciens. Ils étaient très simples, et on les couvrait de coussins pendant l'office. Dans quelques basiliques latines, on multiplia les bancs du presbytère, en en plaçant plusieurs les uns au-dessus des autres. La basilique de Torcello, près de Venise, en présente six qui forment un véritable amphithéâtre pouvant contenir un clergé très nombreux.

Voici (fig. 196) la gravure de la cathedra et des bancs de la basilique de Parenzo en Istrie.

#### § 4. — CIMETIÈRES, MONUMENTS FUNÉRAIRES, SARCOPHAGES, TOMBEAUX ET PIERRES TOMBALES.

1. **Cimetières.** A partir du milieu du IV<sup>e</sup> siècle, l'usage d'enterrer dans les catacombes tomba peu à peu en désuétude partout où il avait été suivi, notamment à Rome; et dès les premières années du siècle suivant, il était complètement abandonné. Depuis ce moment on ne rencontre plus que des cimetières à fleur du sol, tels qu'on en voyait déjà, en certains endroits, pendant l'ère des persécutions. Ces cimetières étaient établis autour des *cellae*, des églises et des basiliques situées hors de l'enceinte des villes, et leurs tombes étaient presque toujours orientées.

Dans ces cimetières on déposait le plus souvent les cadavres dans des fosses maçonnées. Entre deux murs parallèles et distants l'un de l'autre de 70 cen-



timètres environ, on pratiquait au moyen de tablettes en pierre ou de simples briques, des niches assez grandes pour recevoir un corps. On superposait parfois jusqu'à dix étages de niches. Le système que nous venons de décrire fut adopté pour les sépultures du cimetière des IV<sup>e</sup>, V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles (350-560), découvert, il y a peu d'années, à la superficie du sol, au-dessus de la catacombe de Saint-Calliste à Rome.

D'autres fois les cadavres étaient renfermés dans des sarcophages qu'on recouvrait ensuite de terre, ou qu'on plaçait soit en plein air soit sous des arcades à l'intérieur des *cellae*, des églises et des basiliques. On a retrouvé de grands sarcophages du IV<sup>e</sup> et du V<sup>e</sup> siècle dans presque toutes les villes de l'Europe qui avaient quelque importance sous la domination romaine, par exemple à Cologne et à Arles. La découverte la plus remarquable de ce genre est celle qui fut faite, vers 1872, d'un cimetière du IV<sup>e</sup> et du V<sup>e</sup> siècle à Portogruaro, l'ancienne *Julia Concordia* des Romains, en Vénétie. Cent cinquante grands sarcophages environ, en pierre calcaire et tous orientés, y ont été trouvés disposés par petits groupes et parfaitement alignés. A l'origine, ils étaient placés au niveau ou peu au-dessus du sol; la couche de sable sous laquelle ils étaient ensevelis est survenue à une époque beaucoup plus récente que celle de l'établissement du cimetière, probablement à la suite d'un tremblement de terre. Voyez au sujet de cette importante découverte DE ROSSI, *Bullettino di archeologia cristiana*, 1874, pp. 133-144 et pl. IX.

L'empereur Constantin avait choisi son lieu de sépulture dans la basilique des Saints-Apôtres à Constantinople. Dès le milieu du IV<sup>e</sup> siècle des personnages puissants et des bienfaiteurs insignes de l'Église obtinrent la faveur de se faire enterrer sous les porches et à l'intérieur des basiliques élevées, dans les cimetières, en dehors de l'enceinte des villes. Un grand nombre d'inscriptions trouvées dans ces basiliques et publiées par le commandeur de Rossi (1) prouvent abondamment qu'à la fin du IV<sup>e</sup> siècle et au commencement du V<sup>e</sup> cette coutume était générale. Il résulte de ce fait que la loi portée, en 381, par l'empereur Théodose le Jeune (2) défendait uniquement les sépultures faites dans les églises situées à l'intérieur des villes.

L'Église continua, pendant les siècles suivants, à résister énergiquement aux sentiments de dévotion indiscrete, ou mieux peut-être de vanité, qui portaient beaucoup de personnes à chercher à se faire enterrer dans l'intérieur

(1) *Inscriptiones christianae*, passim; et *Roma sotterranea*, III, p. 548.

(2) *Cod. Theodos.*, de sepulcr. violat., lege VI.

des églises ; c'est ce que prouvent les statuts du pape Pélage II (578-590) sur cette matière, ainsi que les prescriptions d'un grand nombre de conciles de France, d'Espagne et d'Allemagne. Ce n'est qu'au VII<sup>e</sup> siècle que l'Église commença à permettre, ou plutôt à tolérer les inhumations, non pas précisément à l'intérieur, mais autour des temples situés dans l'enceinte des villes. Seuls les évêques avaient joui jusque-là du privilège d'être enterrés dans leurs églises cathédrales.

2. **Monuments funéraires.** Pendant la période latine, on construisit ra-

Mausolée ou chapelle funéraire de l'impératrice Galla Placidia à Ravenne (vers 450).

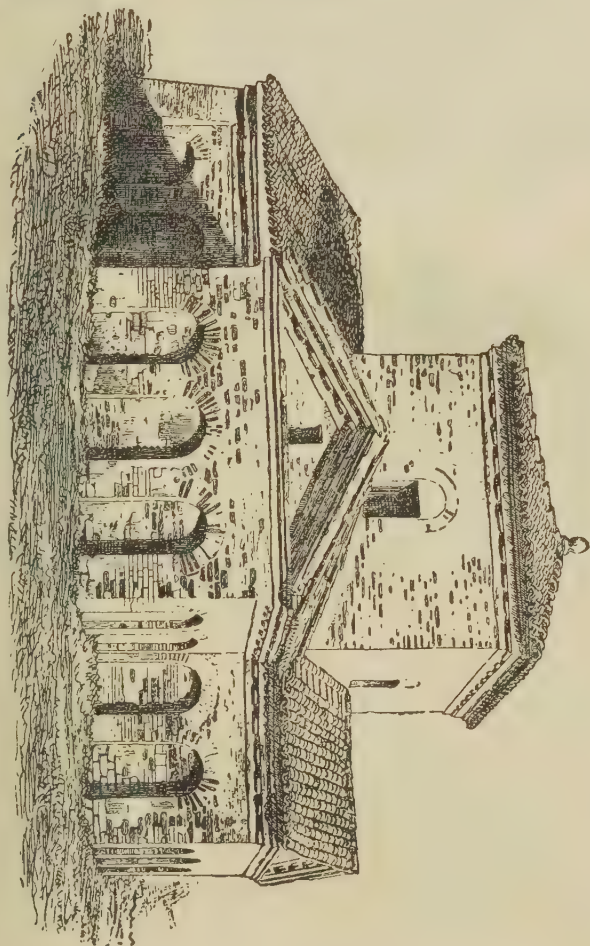
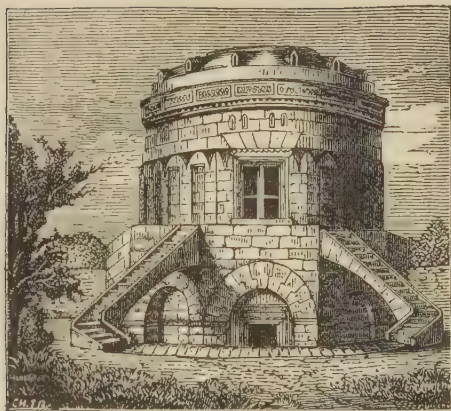


Fig. 197.

Fig. 198.



Mausolée du roi Théodoric à Ravenne.

dèle du mausolée de l'empereur Adrien, aujourd'hui le château de Saint-Ange, à Rome. Cette rotonde se compose d'un rez-de-chaussée décagone, orné d'une fausse arcade sur chaque face, et formant à l'intérieur une croix grecque. L'étage, un peu en retraite sur le rez-de-chaussée, est circulaire à l'extérieur; on y monte par deux escaliers. L'édifice est couvert d'une gigantesque coupole monolithe en roche d'Istrie, mesurant 11 mètres de diamètre sur 0<sup>m</sup>90 d'épaisseur, dont on évalue le poids à environ 180,000 kilogrammes.

rement des édifices isolés pour servir de lieu de sépulture à de grands personnages. Les mausolées de l'impératrice Galla Placidia († 450) et de Théodoric, roi des Goths († 526), à Ravenne, sont peut-être les seuls monuments de ce genre qui aient été conservés jusqu'à nos jours. Le premier (fig. 197) est bâti sur un plan cruciforme; le second (fig. 198) est une rotonde construite, vers l'année 530, sur le mo-

3. **Sarcophages.** Nous avons décrit, ci-dessus p. 109 et suiv., les sarcophages chrétiens du IV<sup>e</sup> et du V<sup>e</sup> siècle, dont quelques-uns ont été retrouvés dans les catacombes de Rome, et nous avons fait observer que la plupart sont postérieurs à la conversion de Constantin. On a découvert, dans les autres parties de l'Italie, en Espagne et dans le midi de la France, des sarcophages remontant à la même époque et couverts de sculptures semblables. Nous ne reviendrons donc plus ici sur la description de ces monuments.

Vers le milieu du V<sup>e</sup> siècle, les sculptures des sarcophages commencent à se modifier. Les scènes bibliques disparaissent peu à peu et sont remplacées par des figures de saint. La croix pattée et gemmée (c'est-à-dire ornée de perles) ou le monogramme du Christ occupent souvent le milieu de la face principale des sarcophages, où ils tiennent la place du Sauveur lui-même, et l'on voit à leurs côtés des colombes, des paons, des palmiers, des rinceaux de vigne et d'autres symboles.

La ville de Ravenne possède un nombre très considérable de sarcophages en marbre, postérieurs au IV<sup>e</sup> siècle. Voici comment le P. Arthur Martin s'exprime, au sujet de ces curieux monuments, dans une lettre adressée de Ravenne au P. Garrucci : « Je suis ici, dit-il, depuis une huitaine de jours... Je commencerai par vous dire qu'il ne faut pas vous attendre en fait de sarcophages à des morceaux riches et variés comme à Arles (1), nous sommes ici à la période suivante, et la décadence a été rapide. Presque plus de scènes à personnages; par-ci par-là Jésus-Christ entre saint Pierre et saint Paul, et le plus ordinairement des agneaux, des oiseaux, des corbeilles, des vases, surtout des croix et des monogrammes. Tel sarcophage est entouré de petites croix maladroitement faites... En les multipliant sans rime ni raison, le pauvre artiste du VII<sup>e</sup> ou VIII<sup>e</sup> siècle a l'air de dire qu'il voudrait bien imiter ses devanciers; mais que force lui est d'être modeste. Un bon nombre de sarcophages ne portent plus aucun signe. La nuit est complète dans l'art. » GARRUCCI, *Vetri*, p. XXIII.

Voici (fig. 199 et 200) deux sarcophages des plus remarquables de Ravenne.

Fig. 199.



Sarcophage du VII<sup>e</sup> siècle à Ravenne.

Au centre du premier (fig. 199), on voit le Christ imberbe, assis, tenant un livre ouvert dans la main gauche, et présentant de la droite un volume à saint Paul. Au côté gauche du Christ se trouve saint Pierre tenant les clefs et portant une croix à longue hampe (*croix de résurrection*); et à chacune des extrémités, un saint portant une couronne dans le pan de son manteau. On ignore quels sont les personnages placés entre ces saints et saint Pierre et saint Paul. Le couvercle est orné de croix pattées formées

(1) Les sarcophages d'Arles, presque tous du IV<sup>e</sup> et du V<sup>e</sup> siècle, sont semblables à ceux que nous avons décrits ci-dessus, pp. 109-113.



par l'enlacement de croix grecques et de croix de Saint-André, c'est-à-dire en forme de X.

Fig. 200.



Sarcophage de l'archevêque Théodore à Ravenne (vii<sup>e</sup> siècle).

Le milieu du second sarcophage (fig. 200), est occupé par le monogramme qui y tient la place du Sauveur. Les deux paons aux côtes du monogramme sont les emblèmes des apôtres, tandis que les colombes becquetant les grappes de raisins symbolisent les fidèles se nourrissant du vin eucharistique fourni par la *vigne véritable*, qui est Notre-Seigneur Jésus-Christ (S. JEAN, XV, 1). Sur le couvercle des monogrammes du Christ sont inscrits dans des couronnes.

Vers la fin de la période latine, sous la domination des rois longobards, la sculpture décorative fit, dans le nord de l'Italie, de généreux efforts pour se relever de sa décadence. Nous donnons ici (fig. 201 et 202), comme spécimens des productions de l'école longobarde, les deux côtés longs d'un sarcophage où reposèrent pendant longtemps les restes mortels d'une abbesse nommée Théodote, morte vers l'année 700. Les sculptures dont ils sont ornés représentent : sur le premier, des animaux chimériques affrontés et séparés par une plante ; sur le deuxième, des paons qui se désaltèrent dans un vase surmonté d'une croix. Sur l'un des petits côtés du sarcophage, que nous ne reproduisons pas, on voit l'Agneau divin portant la croix. Les débris de cet intéressant monument du commencement du VIII<sup>e</sup> siècle sont conservés, à Pavie, dans la cour du palais Malaspina.

Il n'est pas rare de rencontrer des sarcophages dépourvus de toute ornementation ou décorés de sculptures plus ou moins grossières, consistant en une simple croix, un monogramme du Christ ou tout autre symbole isolé.



Fig. 201.

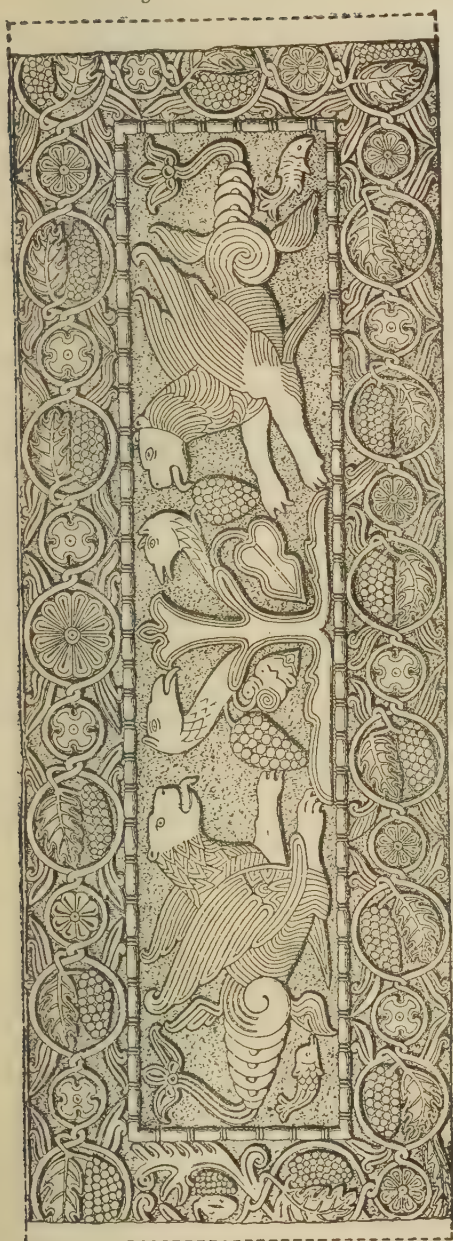
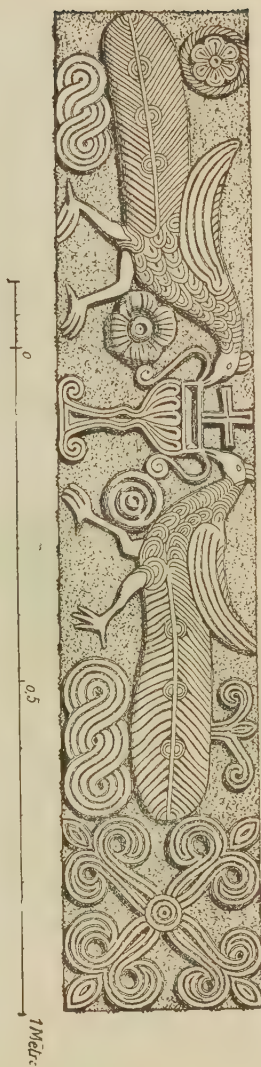


Fig. 202.



Côtés longs du sarcophage  
de l'abbesse Théodote  
(commencement du VIII<sup>e</sup> siècle).  
(D'après de Dartein).

Fig. 203.



V. VERMOREL

Cercueil en plomb, du IV<sup>e</sup> siècle, trouvé à Saïd, en Phénicie.

La plupart des sarcophages sont en marbre ou en pierre; on en trouve toutefois aussi, mais rarement, qui sont en plomb ou même en plâtre. Ces derniers portent souvent, comme ceux en marbre et en pierre, des symboles chrétiens et des ornements. Voici (fig. 203) un exemple intéressant d'un cercueil en plomb, du commencement du IV<sup>e</sup> siècle, trouvé à Saïd en Phénicie. On y voit, en relief et plusieurs fois répété, le monogramme constantinien, placé sous un arc de triomphe et accosté du mot IXΘYC. De gracieux rinceaux, chargés de grappes de raisins et encadrant des vases, sont disposés sur le couvercle et les longs côtés, et des oiseaux se jouent et se désaltèrent sur le bord de quelques-uns de ces vases.

Les sarcophages en plâtre étaient beaucoup moins répandus que ceux en plomb. On en a découvert un assez grand nombre à Paris et dans les environs de cette ville : à Sainte-Geneviève, à Saint-Germain-des-Prés, à Saint-Marcel et à Montmartre. Tous ces sarco-

phages datent de l'époque mérovingienne, c'est-à-dire des V<sup>e</sup>, VI<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles, et portent, en relief, des symboles chrétiens, tels que le monogramme, la croix pattée, etc. Ils sont déposés au musée municipal de Paris dit Carnavalet. Les dernières fouilles ayant mis au jour des sarcophages mérovingiens en plâtre sont celles qui ont été pratiquées en Montmartre en 1875, à l'occasion de la construction de la nouvelle église du Sacré-Cœur. Nous empruntons à un savant travail de M. G. Rohault de Fleury sur cette découverte,

les détails intéressants qui suivent : « La fondation du mur de soutènement du Calvaire, dit-il, exigea une excavation plus grande, surtout en certaines parties; lorsqu'on fut arrivé à une profondeur de 4 ou 5 mètres, on mit à découvert une stratification de tombes beaucoup plus anciennes (que les sépultures du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle, dont il est fait mention dans les lignes qui précèdent le passage que nous transcrivons), reposant sur le sable et enfoncées d'environ un mètre dans un terrain semblable à celui qui leur servait de lit. Ces tombes depuis l'origine n'avaient subi aucune atteinte et conservaient leur symétrie antique; toutes rangées parallèlement, quelquefois se touchant, souvent séparées par un intervalle de 0,10 à 0,15 c., elles étaient orientées... Toutes les tombes trouvées à Montmartre sont en plâtre de 7, 8, 9, 10 centimètres d'épaisseur moulées en forme de gaine, entre des cloisons de planches, dont les traces sont encore visibles intérieurement. Quelquefois les flancs et même les parois intérieures étaient garnis d'ornements; ici ces parties sont toujours unies et toute la décoration a été réservée pour les deux faces extrêmes. La dalle qui les recouvrait était inclinée comme le prouve la différence de hauteur de ces deux faces. » *Cimetière mérovingien de Montmartre*, pp. 1-2.

A Rome et dans d'autres villes d'Italie, on a quelquefois employé, comme sarcophages, des baignoires de porphyre ou de marbre retirées d'anciens établissements de bains.

Au IV<sup>e</sup> siècle, les sarcophages ont la même largeur et la même hauteur aux deux extrémités; à partir du V<sup>e</sup> siècle ils sont souvent plus étroits vers les pieds que vers la tête. Il y en eut néanmoins encore, pendant ce dernier siècle et les suivants, dont la largeur est la même aux deux extrémités.

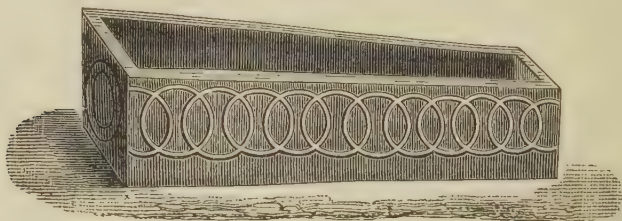
Les sarcophages de la période latine sont très communs dans l'Europe méridionale et au midi de la France, rares dans l'Europe centrale, très rares dans les pays septentrionaux, tels que le nord de la France et la Belgique. Leur rareté dans certaines contrées s'explique par l'absence de carrières de marbre, la difficulté du transport de la pierre, et le manque d'ouvriers capables. Aussi s'est-on contenté, en ces endroits, de former des cercueils au moyen de briques ou de pierres plates juxtaposées.

Le sarcophage se trouvant autrefois dans la crypte de l'église de Saint-Servais à Maastricht, et qui existe encore aujourd'hui, est d'une très grande simplicité; il n'avait, dans le principe, ni sculptures ni ornements; les figures



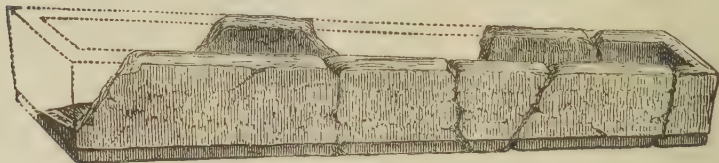
d'évêque qu'on y voit maintenant ne datent que du <sup>xviii</sup> siècle. Une gravure de ce monument a été publiée dans le *Messager des sciences historiques*, 1846, p. 413. Le sarcophage de saint Willibrord (fig. 204), à Echternach, est orné de cercles entrelacés.

Fig. 204.



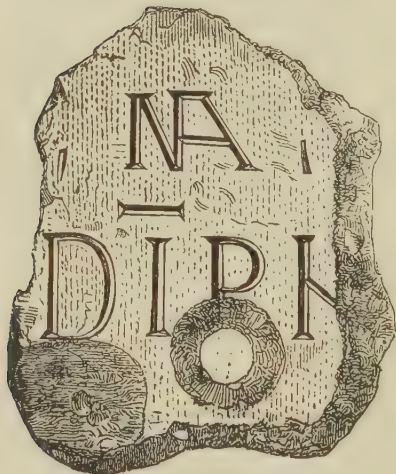
Sarcophage de saint Willibrord à Echternach (milieu du <sup>viii</sup> siècle).

Fig. 205.



Sarcophage de sainte Dimphne à Gheel (<sup>vii</sup> siècle).

Fig. 206.



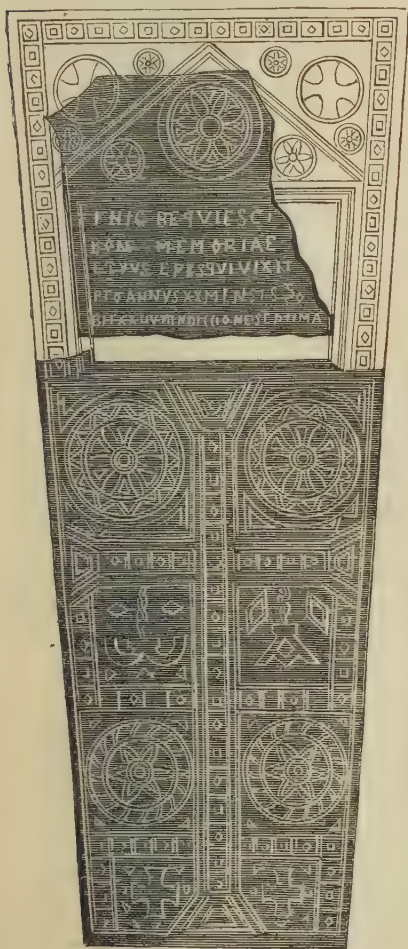
Brique trouvée dans le sarcophage de sainte Dimphne à Gheel.

Des fragments de deux cercueils anciens d'une grande simplicité, en pierre calcaire très tendre, ayant servi à renfermer les corps de sainte Dimphne et de saint Géréberne, sont conservés religieusement à Gheel. Nous reproduisons (fig. 205) celui de sainte Dimphne.

Quelquefois on plaçait, à l'intérieur du sarcophage, une pierre ou une brique portant le nom de la personne qui y était enterrée. C'est ainsi que le tombeau de saint Augustin renfermait une pierre avec l'inscription AUGUSTINO. Dans le sarcophage de sainte Dimphne on a découvert une brique

avec le mot DIMPHNA, qu'on voit encore aujourd'hui à Gheel. Notre fig. 206 reproduit cette brique à la grandeur même de l'original. Il est à remarquer que l'inscription commence par la ligne inférieure DĪPH, et se termine par la ligne supérieure NA. Cette manière d'écrire, qui au premier abord peut paraître singulière, n'était pas rare au VII<sup>e</sup> et au VIII<sup>e</sup> siècle; on la rencontre entre autres sur plusieurs monnaies anglo-saxonnes de cette époque.

Fig. 207.



611.7 R. 207.

Pierre tombale de Boëtius, évêque de Carpentras, mort en 604.

3. **Pierres tombales.** Les pierres tombales sont le plus souvent l'indice d'une sépulture souterraine. Leur usage est très ancien. Les dalles tumulaires, placées au niveau des pavés sur des tombeaux souterrains ou dans des niches le long des murs, étaient déjà employées au V<sup>e</sup> siècle; on les orna de sculptures en relief, ou quelquefois aussi de dessins au trait.

Voici (fig. 207) une pierre tombale en marbre blanc veiné de rouge, qui remonte au VII<sup>e</sup> siècle. Elle a la forme d'un trapèze, et mesure 1 mètre 78 centimètres de longueur. Une grande croix pattée et gemmée, aux branches de laquelle sont suspendus l'alpha et l'oméga, occupe la partie inférieure de la pierre; on voit aussi deux petites croix pattées près du bord inférieur. L'inscription doit se lire :  
† HIC REQUIESCIT ..... | BONE  
MEMORIAE | ..ETYUS EPES QUI  
VIXIT | PTO ANNUS XX MENSIS  
≤O | BIT X XL IUN INDICCIONE  
SEPTIMA, c'est-à-dire en traduisant les abréviations et en comblant les lacunes : *Hic requiescit (in pace) bonae memoriae (Bo)etyus, episcopus, qui vixit in*



Fig. 208.



Pierre tombale de saint Hydulphe,  
moine de Lobbes, mort en 707.

*episcopatu annos xx, menses vi (?)*.  
*Obiit x kalendas junii, indictione*  
*septima.*

En Belgique, il existe, à Lobbes, deux pierres tombales très anciennes, ce sont celles de saint Hydulphe et de saint Abel, morts au VIII<sup>e</sup> siècle.

La pierre tumulaire de saint Hydulphe porte une simple croix; celle

de saint Abel est ornée d'une croix à longue hampe qui symbolise le Christ, autour de laquelle voltigent douze colombes, figures des apôtres.

Quelquefois on encastrait dans la paroi de la muraille voisine de la sépulture une tablette de marbre ou de pierre, sur laquelle on gravait des symboles, le nom du défunt, son âge et quelquefois aussi le jour de son décès. Les

Fig. 209.

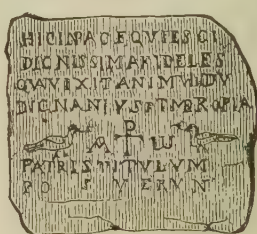


Pierre tombale de saint Abel, archevêque  
de Reims et co-abbé de Lobbes,  
mort vers 750.

Fig. 210.



Fig. 211.



Inscriptions chrétiennes au musée de Trèves (IV<sup>e</sup> ou V<sup>e</sup> siècle).

inscriptions de ce genre sont communes en Italie et dans le midi de la France; il en existe aussi de très curieuses dans le porche de l'église de Saint-Géréon à Cologne, et au musée d'antiquités de la *porta nigra* de Trèves. Nous reproduisons (fig. 210 et 211) deux exemples choisis parmi les inscriptions les plus anciennes de cette dernière ville. La première doit se lire : HIC AMANTIAE IN PACE HOSPITA CARO IACET; et la seconde : HIC IN PACE QUIESCIT] DIGNISSIMA FIDELES QUA VIXIT AN[UM] I M[ENSES] VIII D[IES] V DIGNANTIUS ET MEROPIA PATRIS TITULUM POSUERUNT.

Le musée de la porte de Hal à Bruxelles possède deux inscriptions chrétiennes très intéressantes qui proviennent de Trèves; l'une se rapporte à un prêtre du nom d'*Aufidus*, l'autre à un enfant appelé *Gaudentiolus*.

Les formules HIC QUIESCIT, HIC IN PACE REQUIESCIT, HIC IACET, n'ont été employées dans l'épigraphie chrétienne que depuis la première moitié du v<sup>e</sup> siècle.

4. **Tombeaux souterrains.** Nous ne nous occuperons ici que des sépultures franques ou mérovingiennes, qui consistent régulièrement dans des fosses creusées dans le sol, dont les parois sont souvent maçonnées en pierres, parfois avec un léger appoint de briques provenant de monuments romains. Ces sépultures se rencontrent en Allemagne, en France et surtout en Belgique, où elles abondent dans la partie méridionale du pays : dans le Condroz liégeois et dans les provinces de Luxembourg, de Namur et du Hainaut. Partout ailleurs en Belgique elles sont plus rares. On en a découvert toutefois à Lede, près d'Alost, de très nombreuses et de très importantes, dont l'exploration a mis au jour une quantité considérable de bijoux, d'armes et d'autres objets, actuellement déposés au musée royal d'antiquités à Bruxelles.

Les Francs Saliens qui, pour autant qu'on peut en juger par un petit nombre d'objets insignifiants recueillis dans leurs tombeaux, étaient très arriérés en matière d'art, sortirent de l'île des Bataves et se fixèrent, dès le iv<sup>e</sup> siècle, dans les plaines sablonneuses du nord de la Belgique. Vers la même époque, les Francs Ripuaires, dont le goût artistique paraît avoir été beaucoup plus développé, commencèrent à faire des irruptions partielles et passagères dans nos provinces méridionales; ce ne fut toutefois que vers le milieu du siècle suivant qu'ils les occupèrent définitivement après avoir abandonné leurs positions sur les bords du Rhin. « Le courant d'émigration, fait observer M. A. Becquet en parlant de cette occupation, s'est fait par le sud de la province de Namur, et de l'orient à l'occident. Partie des bords du

Rhin ou du pays de Trèves, la grande invasion des Francs Ripuaires s'est dirigée vers le nord de la France par le Luxembourg, le Condroz, la rive droite de la Meuse, l'Entre-Sambre-et-Meuse et le sud du Hainaut. Contrairement aux Belges romanisés qui occupaient notre sol et qui avaient conservé l'antique usage de brûler les corps, le guerrier franc et sa compagne étaient ensevelis avec leurs objets les plus précieux... Les fouilles de Vedrin, de Samson, de Spontin nous ont donné une assez grande quantité de médailles qui ont permis de fixer la date de l'occupation de ces cimetières du milieu du V<sup>e</sup> siècle à la seconde moitié du VI<sup>e</sup>. Or, il est bien établi que ce fut vers l'année 445 que Clodion, à la tête des Francs Saliens, après s'être rendu maître du midi de la Belgique, marcha vers Cambrai, défit l'armée romaine et s'empara de toute la partie de la Gaule qui s'étendait jusqu'à la Somme. Ce fut, croyons-nous, après cette invasion que les Francs Ripuaires s'établirent définitivement dans la province de Namur. » *Annales de la société archéologique de Namur*, XIII, p. 335. La conversion de Clovis en 496 entraîna après elle celle de la majeure partie des tribus franques. Les objets chrétiens trouvés dans les tombeaux dont nous parlons ci-dessous datent donc probablement des temps qui ont suivi cette conversion, c'est-à-dire du VI<sup>e</sup> et du VII<sup>e</sup> siècle.

Les Francs du V<sup>e</sup> et du VI<sup>e</sup> siècle n'ont pas établi d'une manière uniforme les fosses de leurs cimetières. Quelques-unes sont tout simplement creusées dans le sol ou taillées dans le roc ; la plupart cependant consistent dans des auges maçonnées, dont le fond se compose de grandes dalles, et les parois de pierres sèches ou cimentées (1). Elles ont assez souvent, à l'intérieur, un revêtement en argile ou en mortier, décoré quelquefois de traits et d'ornements rouges d'une simplicité toute primitive. Avant d'être déposés dans ces fosses, les cadavres étaient ordinairement enveloppés d'un cercueil en bois : cette particularité explique pourquoi l'on trouve, dans plusieurs tombeaux francs, des clous et des morceaux de bois à peu près consumés. Chose importante à noter : De ce qu'une fosse sépulcrale est construite avec soin, quelquefois même plâtrée et peinte en rouge, on ne peut généralement rien conjecturer au sujet de la quantité ni de la richesse des objets qui y sont renfermés, car il arrive souvent qu'une telle tombe, bien qu'intacte, ne fournit à l'explorateur d'autre objet que le squelette.

(1) Lorsque les pierres sont taillées en moellons réguliers de petit appareil, elles ont été arrachées le plus souvent à quelque monument romain du voisinage. Il en est de même des tuiles et des briques dont on s'est servi parfois.

Les fosses des cimetières francs sont régulièrement groupées et orientées ; les cadavres y reposent avec les pieds tournés à l'orient, et la tête à l'occident appuyée sur une pierre. Elles sont souvent plus étroites vers les pieds que du côté de la tête. Quelques-unes renferment à la fois plusieurs squelettes couchés côte à côte ou, parfois aussi, superposés les uns aux autres.

Il n'est pas rare de rencontrer, dans les cimetières, des vestiges de foyers ayant servi à la célébration des repas dont les Francs avaient coutume d'accompagner leurs cérémonies funèbres. Ces vestiges ne sont autres que des trous, d'un mètre environ de diamètre et d'un demi-mètre de profondeur, où l'on voit des cendres, des tessons et des ossements d'animaux.

Les tombes de tout cimetière franc peuvent être distribuées en trois classes, selon qu'on y découvre ou non certains objets. La première classe, qui est de loin la plus nombreuse, comprend les tombes ne renfermant, outre le squelette, aucun objet si ce n'est parfois un petit couteau : ces tombes sont celles des serfs ou gens de condition servile. Dans les tombes de la seconde classe, le squelette est accompagné du grand coutelas en fer, nommé *scramasaxe* : ce sont celles des hommes libres ou propriétaires d'alleux. L'homme libre, en effet, jouissait pendant sa vie du privilège de porter à la ceinture cet instrument, qui était ensuite déposé avec lui dans la tombe. La troisième classe se compose ordinairement d'un certain nombre de tombes riches en choses de toute nature, principalement en armes et objets de toilette féminine : ce sont là les tombes des chefs militaires, des guerriers et des membres de leur famille. L'homme de guerre était enseveli avec tout son équipement, et, à ses côtés, reposait son épouse parée des bijoux qu'elle avait portés pendant la vie.

Nous ne pourrions mieux faire connaître les accessoires d'une tombe de guerrier franc qu'en mettant sous les yeux du lecteur la description d'une sépulture de ce genre découverte à Franchimont (Namur). Nous empruntons cette description si complète et si minutieuse à l'intéressante notice intitulée : *Nos fouilles en 1880*, publiée par M. A. Bequet, dans le tome XV des *Annales de la Société archéologique de Namur* : « Une lourde hache ou francisque, y lisons-nous, se trouvait contre le tibia de la jambe droite du squelette, de façon que le manche devait se trouver à portée de la main. La lance ou framée, dont nous retrouvions le fer à la hauteur de la tête, et la bouterolle près des pieds, était aussi placée au côté droit du guerrier. La main gauche, relevée sur la hanche, semblait tenir encore un scra-

masaxe, espèce de grand coutelas, dont la partie supérieure passait sous l'épaule du mort. Sur l'abdomen nous recueillîmes une boucle de ceinture avec plaque en bronze, assez simple de forme, mais d'excellente fabrication comme la plupart des objets en bronze de cette époque. Trois rivets du même métal, à tête aplatie en forme de cœur, étaient à côté; ils avaient servi, probablement, à attacher le bout de ceinture de cuir qui maintenait la boucle. A droite de la ceinture se trouvaient les accessoires obligés de tout guerrier franc : le silex, le couteau, les ciseaux et la fiche ou perceoir. Enfin le squelette avait aux pieds une urne noire et un gobelet en verre parfaitement conservés. » Il n'y avait toutefois aucune règle fixe qui déterminât la position respective des armes dans la tombe. C'est ainsi, par exemple, que dans une sépulture de guerrier, explorée vers 1866 par M. Ch. Debove, à Élouges près de Mons, les armes étaient placées d'une tout autre manière que dans la tombe de Franchimont. La main droite du squelette tenait la hampe de la framée, dont la pointe gisait près des pieds; le bras gauche s'étendait le long du scramasaxe suspendu au ceinturon, et la francisque était déposée sur la poitrine; un bouclier même avait fait partie de l'équipement funéraire, comme il résultait de la découverte, à la droite du squelette, d'un cône en fer, qui n'était autre chose que l'*umbo*, c'est-à-dire la partie centrale de cette arme défensive.

Les femmes des chefs ou guerriers étaient parées de tous leurs bijoux au moment d'être déposées dans la tombe. Dans les fouilles pratiquées de nos jours on retrouve régulièrement ces objets à la place même qui leur revient dans la toilette féminine : près du crâne, les pendants d'oreilles et les épingles à cheveux; au cou, le collier de perles ou de verroteries; sur la poitrine et vers le milieu du corps, les fibules, les agrafes et les boucles de ceinture; aux mains, les bagues et les bracelets. Enfin, on déposait, comme dans les tombes d'homme, des vases en verre et en terre cuite aux pieds du cadavre.

Les enfants de famille étaient ensevelis avec les mêmes objets que leurs parents : les jeunes gens avec leurs armes, et les filles avec leurs bijoux.

La coutume d'enterrer les morts avec leurs armes, leurs bijoux et tout ce qu'ils avaient de plus précieux, fut cause de la violation fréquente des sépultures. Comme les objets de valeur qu'on recherchait se trouvent ordinairement près de la tête et vers le haut du corps, les spoliateurs se contentèrent le plus souvent de bouleverser cette partie de la tombe. « Les voleurs, dit M. Bequet, devaient travailler la nuit ou avec précipitation, afin d'éviter les peines sévères dont la loi salique frappait ceux qui pillaient les tombeaux.



« On comprend de cette manière que quelques objets précieux aient échappé à leurs regards; c'est ainsi que parmi les restes bouleversés d'une riche sépulture de femme, nous avons recueilli encore deux pendants d'oreilles en or, et dans une autre, une broche du même métal. » *Nos fouilles en 1880*, p. 3.

Passons maintenant en revue les principaux objets qu'on découvre dans les tombeaux francs.

Fig. 212.

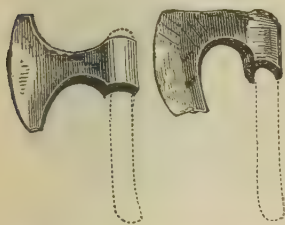


Scramasaxes  
découverts à Spontin.

1. Le *scramasaxe* (mot qu'on écrit aussi *scramasax* et *scramsax*) est une espèce de grand couteau, tantôt un peu recourbé et rappelant notre sabre, tantôt droit et ressemblant à nos grands couteaux de cuisine (fig. 212). Sa longueur est variable, et se tient le plus souvent entre 25 et 65 centimètres. La lame est quelquefois munie d'une ou deux rainures longitudinales, destinées, dit-on, à contenir du poison afin de blesser mortellement l'animal qu'on voulait abattre. « Ce n'était pas, dit M. Bequet, à proprement parler une arme de guerre : ce coutelas, comme l'indique l'usure fréquente de la lame, devait servir à une foule d'usages, comme fendre et tailler le bois, égorger les animaux. » *Nos fouilles en 1880*, p. 8. C'est l'instrument qu'on rencontre le plus fréquemment dans les sépultures francques.

Pour le suspendre au baudrier, on renfermait le scramasaxe dans une gaine ou un fourreau de bois recouvert de cuir ou d'étoffe tissée. Des fragments de fourreau portant encore les traces des étoffes qui y étaient appliquées se rencontrent bien souvent dans les tombeaux.

Fig. 213.



Francisques découvertes à Spontin.

2. La hache ou *francisque* (fig. 213) se rapproche par sa forme de notre cognée moderne. Souvent son tranchant a la forme d'un croissant.

3. La lance ou *framée* était une des principales armes dont le Franc se servait à la guerre. On a découvert, dans un grand nombre de tombes, les pointes en fer des framées ainsi que leurs bouteroles. Nous

Fig. 214. reproduisons (fig. 214) quelques spécimens de fers de framée provenant des fouilles de Spontin.



Framées  
découvertes  
à Spontin.

4. Les *pointes de flèche* en fer, dont la forme est très variée, sont extrêmement communes. Les flèches servaient principalement à la chasse et à la pêche, car le soldat franc ne faisait jamais usage de l'arc à la guerre.

5. Les *petits couteaux* sont les objets qui se rencontrent le plus fréquemment. Cette fréquence s'explique sans peine parce que les serfs, et même les femmes de condition servile, pouvaient le posséder et le porter à la ceinture.

6. La *fiche*, nommée aussi *perceoir* parce qu'on croyait que les Francs se servaient de cet instrument pour percer ou forer des trous dans certains objets, a la forme d'un clou terminé par un œil. On fichait probablement ce clou dans les arbres pour y accrocher les armes et les habits au moment du repos.

7. Les *ciseaux* étaient suspendus à la ceinture des guerriers ; on les rencontre très souvent dans les tombes franques.

8. Le *briquet*, accompagné d'un *silex* quelquefois encore intact et sans trace de percussion, fait aussi partie des objets fixés au ceinturon.

9. Les *boucles*, qu'on trouve en si grand nombre dans les sépultures franques, avaient un double usage.

Les plus grandes servaient à fermer le baudrier en cuir auquel on suspendait le scramasaxe. La plupart sont en fer, parfois damasquiné d'argent ou revêtu de plaques d'argent découpées à jour de manière à tracer des rinceaux ou des figures. Il y en a aussi en bronze, et ce sont généralement les plus belles. En voici deux de cette dernière espèce, extrêmement soignées, qui permettront de se former une idée exacte de la superbe décoration de certaines boucles de baudrier. La première (fig. 215), qui provient de Florennes,

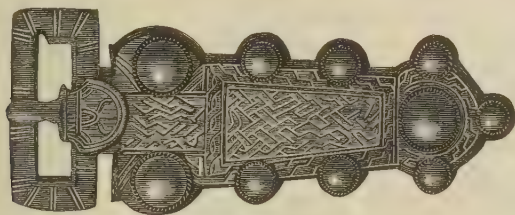
Fig. 215.



Boucle en bronze, trouvée à Florennes (Namur).

porte, sur chacune de ses parties, deux serpents affrontés et enlacés; la deuxième (fig. 216), découverte à Resteigne, est ornée d'un motif qui rappelle évidemment les méandres grecs. L'une et l'autre étaient rivées sur le baudrier au moyen de clous à tête hémisphérique.

Fig. 216.



Boucle en bronze, trouvée à Resteigne (Namur)

Des boucles de moindre dimension, ordinairement en bronze, plus rarement en fer, servaient à attacher la ceinture autour des reins chez les personnes des deux sexes. Elles étaient généralement décorées plus sobrement que les boucles de baudrier. On en rencontre toutefois, mais exceptionnellement, de richement travaillées; telle est, par exemple, la boucle en or toute couverte de pierreries et de grenats cloisonnés, conservée au trésor de Tongres, que nous reproduisons ci-dessous p. 228, fig. 234.

10. Les *agrafes*, *broches* ou *fibules*, destinées à réunir sur l'épaule ou la poitrine les deux bords du vêtement, sont sans contredit les objets les plus intéressants que nous fournissent les fouilles des cimetières francs. Elles sont en or, en argent ou en bronze, et se rencontrent principalement dans les tombes de femme. Un grand nombre se distinguent non seulement par la

Fig. 217.



Agrafe ou broche circulaire, trouvée à Franchimont (Namur)

richesse de la matière, mais aussi par la perfection et le fini du travail.

La plupart, de forme circulaire, se composent de deux plaques rivées ensemble: l'une et l'autre, ou du moins la supérieure, en or battu. Des mordants, fixés à la plaque inférieure, maintenaient les lisières du vêtement. La face supérieure, souvent bombée vers son milieu, porte des sertissures de pierreries et de grenats ou verres rouges façonnés en table; et le champ resté libre entre les bords des sertissures est couvert de filigranes, ordinaire-

ment tordus, souvent disposés en petits cercles, d'un travail fin et délicat. La fig. 217 reproduit une de ces broches circulaires, trouvée à Franchimont (Namur ; les bâtes triangulaires sertissent des verroteries rouges, les carrées des morceaux de nacre. Nous donnons aussi ci-dessous, p. 221, fig. 230, un autre exemple de broche circulaire, découverte à Vedrin (Namur).

Fig. 218.

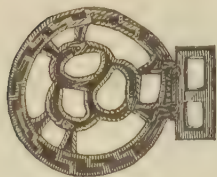


Fig. 219.

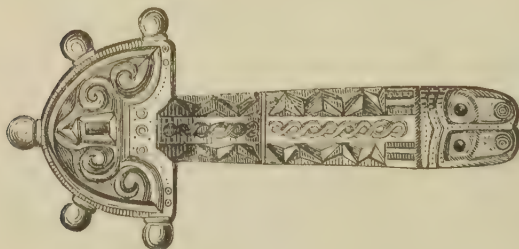


Agrafes ou attaches de manteau.

s'entremordent ; l'appendice rectangulaire qui y est accolé servait à accrocher des mordants fixés sur le bord opposé du manteau. L'autre (fig. 219), trouvée à Florennes, se compose de deux cercles concentriques : dans le plus petit est inscrite une croix pattée ; des œils pour passer des lanières sont ménagés près du cercle extérieur. Dans quelques agrafes de cette catégorie la forme du médaillon s'éloigne plus ou moins sensiblement du cercle.

On trouve encore des agrafes ou fibules ayant d'autres formes que nous devons indiquer ici. Il en est par exemple — et elles ne sont pas rares — qui sont composées d'une bande en or décorée de ciselures et de verroterie rouge cloisonnée ; d'un côté elles se terminent par une tête d'animal fantastique avec des yeux de grenat, et de l'autre, par une patte semi-circulaire munie, sur sa circonférence, de quatre ou cinq petits boutons en or massif

Fig. 220.



Fibule ou agrafe en or, trouvée à Fallais

(De la collection de M. Eug. Poswick ; grandeur de l'original).

Voici (fig. 218 et 219) deux agrafes ou attaches de manteau, en bronze, formées d'un simple disque ajouré. La première (fig. 218), découverte à Franchimont, est ornée de trois serpents enlacés qui

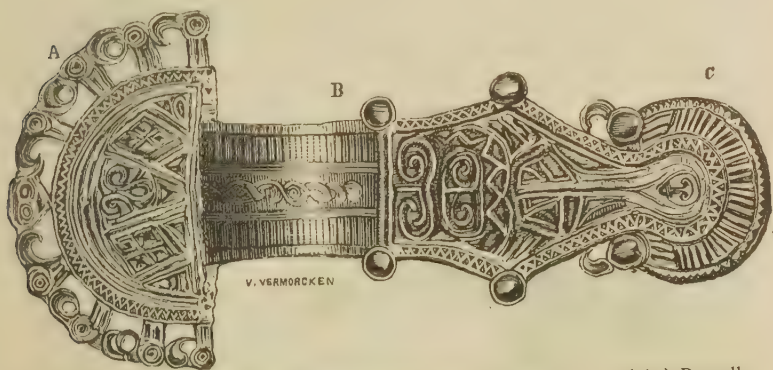
(fig. 220) ou quelquefois aussi d'un nombre égal d'appendices aplatis incrustés de grenats. La fig. 220 donne, dans la grandeur de l'original, une belle fibule en or recouverte, sur son axe longitudinal, d'une



une étroite bande d'argent, qui appartient à cette classe; les yeux de l'animal sont seuls en grenat. Cette fibule, qui a été trouvée à Fallais (Liège), fait partie de la collection de notre ami M. Eugène Poswick.

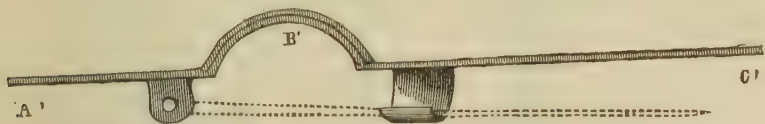
D'autres fibules consistent en deux pattes ou deux portions de disque réunies par un arc assez relevé; une épingle ou broche mobile, soudée sous l'une des pattes, emprisonne, en s'introduisant dans un œil fixé sous l'autre patte, les bords du vêtement logés sous l'arc relevé. L'agrafe de cette dernière espèce que nous reproduisons fig. 221 et 222, est en or et

Fig. 221.



Fibule en or trouvée à Lede près d'Alost, actuellement au musée d'antiquités à Bruxelles.

Fig. 222.



Profil de la même fibule.

couverte, comme la précédente, d'une bande d'argent décorée de zigzags que l'on reconnaît facilement dans notre gravure (fig. 221). Elle a été découverte à Lede près d'Alost, et fait actuellement partie du musée royal d'antiquités, dit de la porte de Hal, à Bruxelles.

Dans toutes ces fibules, les petits appendices sphériques ou aplatis, de même que les crochets placés au revers et qui retiennent l'épingle ne sont pas rapportés; on n'y trouve ni soudures, ni filigranes; tout, à l'exception de l'épingle, est fondu d'une seule pièce. Parfois l'objet est retouché au ciseau.

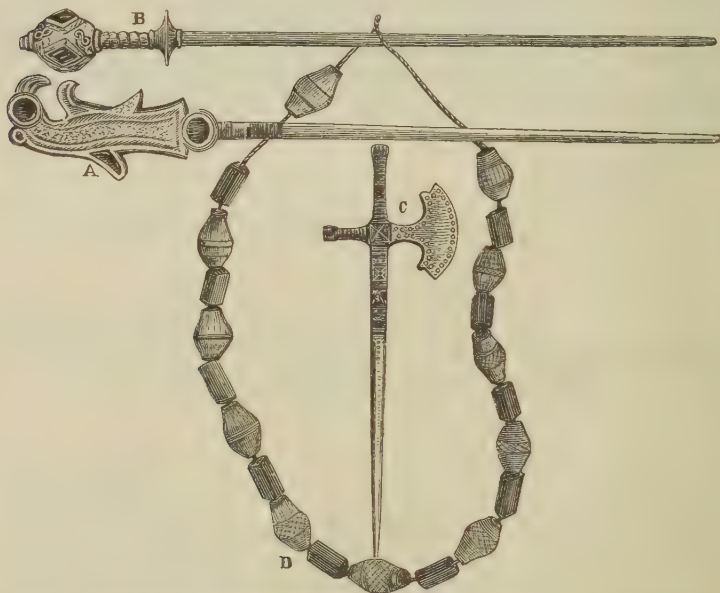
On rencontre des agrafes semblables, non seulement en Belgique et en France, mais aussi sur les bords du Rhin, en Bavière, en Autriche et même



en Hongrie. Le musée national de Buda-Pesth en possède plusieurs. Nous avons vu, au musée national de Munich, une fibule allongée, analogue à celles que nous venons de décrire, de dimensions extraordinaires et toute couverte de verroterie rouge cloisonnée; elle mesure 15 centimètres de longueur sur 6 de largeur.

11. Les *épingles à cheveux* ne sont pas rares dans les tombes de femme; leurs têtes présentent souvent une grande perfection de travail. Il y en a d'or, d'argent et de bronze. Notre fig. 223 reproduit quelques-unes des formes les plus fréquentes. L'épingle A, en argent ciselé et doré, dont la tête affecte la forme d'un oiseau à bec recourbé, est ornée de trois grenats en table. Celle en B, également en argent doré, a sa tête décorée de filigranes et de quatre grenats losangés sertis dans des bâtes surhaussées. Enfin, celle en C est de bronze, et présente la forme d'une francisque.

Fig. 223.



Épingles à cheveux trouvées : A à Namur, B à La Plante lez Namur, C à Éprave (Namur), D. Collier d'olives d'or et de verroteries vertes, trouvé à Samson (Namur).

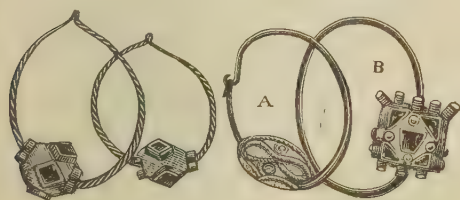
Les deux plus belles épingles à cheveux de l'époque franque que nous connaissons, sont conservées au musée diocésain de Liège, et furent découvertes il y a trois ans, à Seny, petit village du Condroz, situé non loin de Huy. La tête de la première, en or battu, est de forme fuselée et toute cou-

verte de filigranes granulés du travail le plus délicat, disposés en rinceaux ; au milieu des filigranes sont semés de petits triangles de grenat façonné en table sertis dans des bâtes surhaussées. La tête de la deuxième, également en or, a la forme d'une fleur dont le pistil est figuré par un grenat hémisphérique, et la corolle par des feuilles d'or terminées par des bâtes vides qui sertissaient, sans doute, autrefois des perles ou de la verroterie de couleur.

12. Les *pendants d'oreilles* sont souvent, comme les épingles à cheveux, de petits chefs-d'œuvre d'orfèvrerie. Ils se composent généralement d'un anneau de grand diamètre, auquel est attaché un petit bouton d'or chargé de filigranes et de verroteries cloisonnées.

Fig. 224.

Fig. 225.



Pendants d'oreilles, trouvés  
à Franchimont à Samson et à Namur.

Voici quelques exemples de pendants d'oreilles : ceux de la fig. 224 et celui de la fig. 225, en B, sont d'argent doré, et incrustés de verroterie rouge en table ; celui de la fig. 225 en A est d'or et couvert de filigranes tordus.

13. Des *peignes* ont été extraits plus d'une fois des tombeaux francs. Il y en a de rectangulaires, à deux séries de dents, presque semblables à celui que nous avons reproduit ci-dessus, p. 127, fig. 142 ; et de triangulaires, à une seule rangée de dents très fines. De beaux spécimens de cette dernière espèce ont été découverts à Furfooz (Namur) ; ils sont décorés de figures d'animaux fantastiques et ont conservé la gaine qui servait à protéger leurs dents. M. Bequet en a publié de très bonnes gravures dans le tome XIV des *Annales de la Société archéologique de Namur*, p. 399, où il fait observer très à propos (p. 413) que « le Franc entretenait avec grand soin sa chevelure, dont l'abondance et la beauté étaient un signe de race noble. Aussi, portait-il à la ceinture le peigne, accessoire indispensable de sa toilette. »

14. Les *colliers*, qu'on retire fréquemment des sépultures de femme, se composent de grains de matière, de forme et de dimensions différentes, enfilés sur un cordonnet. Les grains sont en verre et en pâte céramique diversement colorés, en ambre rouge brut ou régularisé au tour ; on en rencontre même, mais très rarement, qui sont en or battu. Ceux en verre et en pâte céramique ont souvent plusieurs couches éclatantes de couleurs, juxtaposées et rendues adhérentes par la cuisson, et dessinant des zigzags et diverses

autres figures striées. Les couleurs qui dominant sont le rouge, le jaune, le vert, le brun, le bleu, le blanc et le noir.

Les dimensions des grains sont extrêmement variables ; on en trouve de très gros, tandis que d'autres ont à peine la grandeur d'un pois. On remarque parfois au collier une bulle en cristal ou un grain beaucoup plus volumineux que les autres : il est possible qu'il y ait eu, dans l'emploi de cette bulle ou de ce grain, une intention superstitieuse des Francs encore païens, par exemple de s'en servir comme amulette.

Sous le rapport de la forme, la diversité des grains est plus grande encore. Il en est de sphériques, d'aplati, de cylindriques, de cubiques, d'oblongs, et en forme de polyèdre régulier ou irrégulier. On en trouve même qui sont fabriqués en guise de petits bâtons dorés et colorés, imitant quatre ou cinq petites perles enfilées, perles qui d'ailleurs se séparent aisément.

Les grains en or battu ou en verre recouvert d'une mince feuille d'or ont reçu le nom d'*olives d'or*, parce que leur forme habituelle offre une certaine analogie avec celle du fruit de l'olivier. Nous donnons (fig. 223, en D), un collier composé d'olives d'or, alternant avec des polyèdres en verre de couleur verte foncée. Cet intéressant objet provient des fouilles de Samson.

15. Les *bracelets*, ordinairement d'argent ou de bronze, plus rarement de verre, consistent régulièrement en un simple bandeau cylindrique aplati, ou, quelquefois aussi, contourné en torsade. Les uns sont entièrement fermés et présentent la forme d'un grand anneau ; les autres, ouverts, ont assez souvent leurs extrémités terminées par une tête d'animal chimérique. On rencontre aussi des bracelets en ambre, en verroterie et en pâte céramique dont l'aspect ne diffère pas de celui des colliers.

16. Les *bagues* en or, en argent ou en bronze, sont le plus souvent de petit diamètre et formées d'un anneau muni parfois d'un chaton avec verroteries ou pierreries en cabochon.

17. Les *vases en terre cuite* constituent le complément obligé de toute tombe franque. Il s'en trouve régulièrement un ou deux aux pieds du sque-

Fig. 226.



Urne funéraire,  
trouvée à Strée.

lette. Ces vases servaient, paraît-il, chez les Francs païens à contenir l'eau lustrale. Après leur conversion à la vraie foi, les Francs chrétiens continuèrent à renfermer des vases dans les tombeaux, mais ils changèrent la signification de cette cérémonie funèbre en remplaçant l'eau lustrale par l'eau bénite.

Parmi ces vases les uns, et c'est le plus grand nombre, sont en terre noire, les autres en terre rouge. Plusieurs

ont la forme d'une petite urne et portent, sur la partie supérieure de la panse, des ornements d'un style tout à fait rudimentaire, imprimés à la roulette ou obtenus au moyen de la pointe d'un instrument tranchant. Nous en donnons (fig. 226) un exemple. On trouve aussi des vases en forme de cruche, d'écuelle et de plateau.

18. Les *vases en verre* aux formes élégantes et variées qu'on trouve dans les sépultures franques près de la tête ou des pieds du squelette prouvent

Fig. 227.



Vase en verre trouvé près de la cathédrale  
à Namur.

que l'art du verrier était arrivé chez ce peuple à un haut degré de perfection. La plupart sont en verre d'un jaune verdâtre, soufflé ou moulé; quelques-uns portent, comme ornements, de minces filets blancs ou colorés, posés après le soufflage ou mêlés à la pâte vitreuse.

Une des formes les plus communes est celle d'une jatte évasée (fig. 227). Il n'est pas rare de rencontrer des vases sans pied et qu'il est impossible de déposer si ce n'est à l'envers; l'usage des vases de cette espèce a été conservé jusqu'à nos jours en certaines contrées de l'Allemagne.

19. Des *vases en bronze*, des marmites, des écuelles, des plateaux et des bassins du même métal sont renfermés dans quelques tombeaux. On y trouve aussi des sceaux dont l'anse et les cercles sont de bronze et les douves de bois. Celles-ci sont presque toujours consumées.

Grâce aux fouilles que la Société archéologique de Namur fait faire depuis plusieurs années dans différentes localités de la province, sous l'intelligente direction de M. Bequet, un grand nombre de cimetières francs ont été explorés avec soin. Les produits de ces fouilles, déposés au musée de la Société, à Namur, constituent actuellement la collection la plus riche et la plus variée d'antiquités franques et mérovingiennes qui existe dans le monde entier. La plupart des objets mentionnés ci-dessus ou reproduits par la gravure font partie du musée de Namur.

*Objets avec symboles chrétiens trouvés dans les sépultures franques.*  
L'introduction du christianisme chez les Francs date de la fin du <sup>ve</sup> siècle. Comme nous l'avons déjà dit, la conversion de Clovis, en 496, fut suivie de

celle de la majeure partie des tribus franques. Peut-être même le christianisme avait-il déjà, avant ce grand événement, fait quelques disciples dans nos contrées, principalement aux environs des grandes villes de cette époque, où, grâce à la civilisation romaine qui ne s'y était jamais perdue entièrement, l'Évangile, implanté dès les premiers siècles, ne cessa jamais de fleurir nonobstant les invasions des barbares. Il ne faut donc pas s'étonner si l'on rencontre dans les tombeaux francs, particulièrement du VI<sup>e</sup> et du VII<sup>e</sup> siècle, des objets décorés de symboles chrétiens.

Nous nous contenterons de signaler quelques-uns de ces symboles d'après les intéressants travaux sur les antiquités franques de la province de Namur, publiés par M. A. Bequet dans différents volumes des *Annales de la Société archéologique* de cette ville. Nous sommes redevables à l'obligeance de notre savant et excellent ami, non seulement de la substance des notes qui vont suivre, mais aussi de la plupart des gravures et parfois même du texte qui les accompagne. Nous lui en témoignons ici publiquement toute notre gratitude.

Fig. 228.



Monogramme moulé sur le fond du vase reproduit ci-dessus fig. 227.

Fig. 229.



Croix de plomb, trouvée à Franchimont.

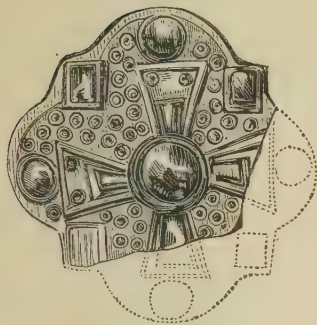
Voici d'abord (fig. 228) un monogramme du Christ que l'on voit sur le fond d'un vase en verre, découvert, en 1879, à la place de Saint-Aubain à Namur, que nous avons reproduit à la page précédente. Le musée de la Société archéologique de Namur possède encore deux autres vases en verre de l'époque franque à peu près semblables, sur le fond desquels figure le même monogramme constantinien. Ils proviennent l'un et l'autre du cimetière franc de Samson.

La croix aussi n'est pas rare dans les sépultures franques. Nous donnons (fig. 229) une petite croix en plomb, trouvée à Franchimont. Elle est pattée et à branches égales. La branche supérieure porte, à son extrémité, un appendice percé d'un trou pour passer un cordon qui doit la suspendre au cou. A Belvaux, sous Resteigne, on a retiré également des tombeaux francs des objets ornés d'une croix pattée.

Cette croix figure aussi sur un grand nombre d'agrafes ou fibules circulaires en or battu, mentionnées ci-dessus.



Fig. 230.



Broche ou agrafe trouvée à Vedrin.

Fig. 231.



Chaton de bague avec monogramme, trouvé à Franchimont.

p. 213. Voici (fig. 230), sur une de ces broches, une croix pattée; cet objet a été trouvé, il y a plus de trente ans, à Vedrin, près de Namur. Les verroteries, au lieu d'être rouges, comme c'est l'ordinaire, sont blanches et vertes. La broche que reproduit notre fig. 219 est également ornée d'une croix pattée.

Fig. 232.



Chainettes avec petites croix.

« Plusieurs croix et monogrammes chrétiens, dit M. Bequet, sont gravés sur des chatons de bagues en bronze trouvées à Franchimont. Nous donnons (fig. 231) le dessin d'un de ces monogrammes qui, probablement, a dû servir de scel; on remarquera qu'il est surmonté d'une croix. Ces mêmes lettres ont été rencontrées plusieurs fois sur des bagues de l'époque mérovingienne: il est difficile d'en donner une signification exacte. » *Nos fouilles en* 1883, p. 13.

« Un objet de parure bien curieux, continue encore M. Bequet, fut trouvé aussi, à Franchimont, à la ceinture d'une femme; il nous rappelle ces petites chaînes auxquelles les dames de nos jours suspendent, à leur côté, les instruments de couture et les clefs. Ainsi qu'on peut le voir par le dessin ci-contre (fig. 232), il est formé d'une plaque d'attache en bronze, qui était fixée à la ceinture par des lanières de cuir. A cette plaque étaient attachées trois chaînettes de soixante centimètres de longueur, faites de douze boudins ou spirales en fil de laiton. Chacune de ces chaînettes porte, à son extrémité, une petite croix en bronze. M. Lindenschmit, le savant directeur du Musée germanique de Mayence, a donné, dans les *Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit*, deux objets semblables; seulement le dessin de l'attache est un peu différent, et aux petites chaînes sont suspendues des amulettes païennes et des monnaies romaines. Il est assez probable qu'à Franchimont la croix avait remplacé les talismans, après la conversion de cette femme au christianisme. » *Nos fouilles en* 1880, pp. 13-14.

Fig. 233.



Plaque en argent avec oiseaux symboliques, trouvée à Éprave.

Une plaque en argent, trouvée à Éprave, est décorée, en relief, d'une représentation symbolique très commune pendant les premiers siècles qui ont suivi la conversion de Constantin. On y voit (fig. 233) deux paons affrontés becquetant un objet dont les contours sont un peu vagues, mais dans lequel des monuments similaires permettent de voir une grappe de raisins. Nous parlerons de cette représentation, ci-dessous, en traitant de l'iconographie chrétienne pendant la période latino-byzantine.

## § 5. — MOBILIER RELIGIEUX.

1. *Orfèvrerie et émaillerie.* Beaucoup d'objets du mobilier ecclésiastique sont en métal précieux couvert de pierreries et d'émaux. Il n'est donc pas sans utilité ni sans intérêt d'exposer, avant tout, sommairement les divers procédés employés dans le travail et la décoration des métaux, et de donner un court aperçu sur l'histoire du développement de l'orfèvrerie et de l'émaillerie.

A. *Procédés techniques.* Depuis les temps les plus reculés on a cherché à rehausser, par différents moyens, l'éclat des objets d'or et d'argent. Les peuples de l'antiquité décoraient déjà leurs bijoux de pierres précieuses de différentes couleurs, serties dans des alvéoles ou bâtes fixées sur des plaques métalliques martelées. Lorsqu'on n'avait ni perles ni pierreries, on se servait, en guise de gemmes, de petites tables de verre coloré au moyen d'oxydes métalliques. Dans la suite, les émaux vinrent souvent remplacer les sertisures de pierres précieuses et de tablettes de verre coloré. Cette substitution n'a rien qui doive étonner : d'abord les pierreries faisaient souvent défaut en Occident ; ensuite, remplir les alvéoles avec de la poudre d'émail, mettre au four la plaque ainsi chargée, la laisser refroidir, et en polir la surface après le refroidissement, est plus facile et moins long que tailler à froid des tables de verre ou de grenat, et les sertir ensuite entre les petites cloisons métalliques qui distinguent l'orfèvrerie cloisonnée. Cette dernière opération demande, de la part de l'artiste, une précision, une habileté, qui ne s'acquièrent que par une longue expérience et, par conséquent, ne se rencontrent que fort rarement.

On donne le nom d'*émail* à des pâtes vitreuses diversement colorées par des oxydes métalliques mêlés à leur substance dans de très faibles proportions. L'oxyde de cobalt produit le bleu ; le rouge est dû à l'or, le violet au manganèse et le vert au cuivre. L'addition de ces oxydes laisse tantôt le verre transparent, tantôt le rend opaque.

On applique l'émail sur le métal, sur le verre et sur les poteries. Sur ces dernières, il ne consiste souvent que dans la couverte luisante dont elles sont revêtues. Quelquefois cependant, par exemple dans les poteries artistiques, il est appelé, de même que sur les verres émaillés, à tracer le dessin des ornements, et à former ainsi toute la décoration peinte de l'objet. Il remplit alors la même fonction que les couleurs broyées à l'huile dans la peinture du tableau ordinaire et n'est, en somme, qu'une couleur vitrifiable apposée au pinceau et fixée au feu de moufle.

L'application de l'émail sur un excipient métallique se fait de trois manières ; de là trois espèces distinctes d'émaux sur métal : 1<sup>o</sup> les émaux *incrustés* ; 2<sup>o</sup> les émaux *translucides* ou de *basse taille* ; et 3<sup>o</sup> les émaux *peints*. Dans les premiers, le métal, qui exprime les contours et les principales lignes du dessin, et quelquefois les figures entières, reçoit dans des cavités artistiquement ménagées, les masses vitreuses opaques ou transparentes, de diverses couleurs. Dans les seconds, le dessin est rendu sur le métal par la gravure ou par une ciselure légèrement en relief ; la plaque métallique est ensuite couverte d'une couche très fine d'émail coloré et transparent, à travers laquelle on aperçoit les figures et les ornements. Dans les émaux peints, l'émail n'est autre chose qu'une couleur vitrifiable et opaque, au moyen de laquelle on peint sur un fond métallique ; le métal n'a d'autre valeur que celle de la toile ou du panneau de bois dans la peinture à l'huile. De la poudre d'émail délayée dans un liquide et étendue au pinceau soit directement sur la surface du métal, soit sur une couche d'émail dont il est préalablement enduit, rend le dessin et le coloris.

Ces trois manières d'émailler correspondent à trois époques distinctes. Les émaux incrustés ont été en usage dans l'antiquité, et surtout au moyen âge jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Les émaux translucides, inventés en Italie, atteignirent leur plus grande perfection au XIV<sup>e</sup> siècle ; ils furent très goûtés dans le pays de Liège vers la fin de ce siècle et une bonne partie du siècle suivant, comme le prouvent les nombreux objets de cette époque encore conservés aujourd'hui dans les trésors d'église et les collections particulières de ce pays. Les émaux peints furent introduits vers 1475, et fabriqués jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Les émaux incrustés se subdivisent en deux classes : 1<sup>o</sup> les émaux *cloisonnés*, aussi appelés, dans les inventaires du moyen âge, émaux *de plique* ou *de plite*, et 2<sup>o</sup> les émaux *champlevés* ou *en taille d'épargne*.

Les émaux cloisonnés anciens sont généralement sur fond d'or. La plaque de métal destinée à former la cavité, préalablement disposée dans la forme qu'on voulait lui donner, était munie d'un petit rebord pour retenir et sertir la masse vitreuse; quelquefois aussi on l'emboutissait tout simplement pour produire la cavité. L'émailleur prenait ensuite des bandelettes de métal très minces et dont la largeur égalait la hauteur du rebord, les recourbait et les attachait de champ au fond de la cavité, de manière à leur faire tracer les principales lignes du dessin; il remplissait ensuite de poudre d'émail de différentes couleurs les interstices formés par le rebord et les petites bandelettes cloisons, et portait la plaque ainsi préparée dans un four chauffé à un degré suffisant pour parfondre la matière vitreuse sans altérer la forme du métal. Après le refroidissement de la plaque, il polissait la surface de l'émail.

La fabrication des émaux par le procédé du cloisonnage était une opération très compliquée. Pour attacher de champ les petites bandelettes et leur faire tracer les lignes du dessin, il fallait que l'émailleur fût à la fois artiste et artisan : artiste pour dessiner convenablement les figures et les ornements, artisan pour souder les bandelettes et leur donner la hauteur exacte. On surmonta cette difficulté en champlevant le métal au lieu d'y rapporter des bandelettes par la soudure. L'émailleur prenait une plaque de métal, ordinairement en cuivre rouge, de quelques millimètres d'épaisseur, sur laquelle un artiste traçait les lignes qui devaient être réservées. Puis un ouvrier fouillait, avec des burins et des échoppes, toutes les parties destinées à être émaillées. Dans les creux ainsi champlevés, il plaçait la poudre d'émail, qu'il faisait parfondre et polissait, après le refroidissement, de la même manière que dans la fabrication des émaux cloisonnés. Dans les émaux champlevés, des filets de métal viennent donc, comme dans les émaux cloisonnés, émerger à la surface de l'émail et y former les principales lignes du dessin; mais ces filets, au lieu d'être rapportés sur le fond de la plaque, sont pris aux dépens mêmes de la plaque et font corps avec elle; en d'autres termes, ils sont *épargnés* par l'émailleur qui a *taillé* le métal, et, pour cette raison, ces émaux reçoivent quelquefois le nom d'émaux *en taille d'épargne*.

Le *nielle*, que les orfèvres ont souvent employé en travaillant l'argent, est une espèce d'émail champlevé, qui s'obtient au moyen d'une gravure fine

faite sur métal et remplie d'un émail noirâtre, formé d'argent, de plomb et de soufre. On s'en servait principalement, au XIII<sup>e</sup> siècle, pour tracer des inscriptions et pour remplir les traits dessinant les carnations et même des figures entières.

Les orfèvres de l'antiquité et du moyen âge qui ont eu recours au cloisonnage des pierreries et à l'application des plaques émaillées pour décorer leurs œuvres ont aussi cherché régulièrement, dans l'emploi des filigranes, un motif secondaire d'ornementation pour les objets en métal précieux. Les *filigranes*, aussi connus sous le nom de *filets granulés*, sont des ouvrages d'orfèvrerie formés de minces *filets* métalliques contournés les uns sur les autres et soudés avec tant d'adresse qu'ils présentent la forme de petits *grains* juxtaposés et adhérents les uns aux autres. On obtenait aussi parfois les filets ou corconnets granulés par la lime ou par un poinçon gravé, frappé par le marteau. Par une sorte de pléonasme, les filets composés, comme nous venons de le dire, d'une succession de petits grains sont appelés *filigranes granulés*, afin de les distinguer des *filigranes tordus*, qui ont l'aspect d'une corde.

Outre les ressources qu'il trouve, pour rehausser l'éclat des métaux précieux, dans l'adjonction des pierreries, des émaux et des filigranes, l'orfèvre a encore en sa possession d'autres moyens pour produire des œuvres artistiques. Il peut, d'abord, faire entrer les métaux en fusion et les couler dans un moule creux. De cette manière, il obtiendra un objet concret, résistant, apte à prendre les formes les plus variées. Il évitera toutefois, autant que possible, les arêtes trop vives, les angles et les lignes droites, qui ordinairement ne réussissent pas à la fonte. Au besoin, l'objet sera retouché au burin ou par le ciselet. Ce procédé, fort en usage pendant l'antiquité parce qu'il est le plus simple, donne des objets d'un poids relativement considérable et ne peut guère être mis en œuvre pour des métaux d'un prix élevé.

L'orfèvre peut aussi, après avoir laminé les métaux par le martelage, les repousser au moyen du ciselet et de l'échoppe. Il produit ainsi des reliefs capables de prendre une forme artistique. En Orient et, à partir du X<sup>e</sup> siècle en Occident, ce procédé fut souvent employé simultanément avec les émaux, et l'on trouve plusieurs objets où des plaques émaillées ou gemmées alternent avec des plaques repoussées. Les plus anciennes plaques repoussées sont généralement en or; et, comme on s'est servi de plaques très minces afin de ne mettre en œuvre qu'une minime quantité de métal, beaucoup d'entre elles



ont perdu leur aspect primitif et les sujets représentés sont souvent devenus indéchiffrables.

L'estampage, employé régulièrement autrefois lorsqu'on cherchait une fabrication économique qui conservât son mérite artistique, n'est qu'une variété du travail au repoussé. En effet, dans ce cas, le relief, au lieu d'être le résultat d'un travail de ciselure intelligente, est obtenu mécaniquement en martelant la feuille métallique dans une *estampe*, c'est-à-dire dans une matrice d'acier ou de cuivre fondu et trempé, portant en creux la figure ou l'ornement que la plaque doit prendre en relief. Lorsqu'on désire un travail plus fini, on retouche au burin les feuilles estampées, ou bien on les grave à l'échoppe.

Les orfèvres du moyen âge ont assez rarement employé la gravure comme moyen de décoration, et quand ils l'ont employée, ils ont quelquefois, principalement au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle, niellé les traits du burin.

B. *L'orfèvrerie et l'émaillerie dans l'Europe occidentale jusqu'au VIII<sup>e</sup> siècle.* Après ces données techniques sur l'orfèvrerie et l'émaillerie, jetons un coup d'œil rapide sur l'histoire de ces deux branches principales des arts industriels.

L'emploi des émaux champlevés dans l'ornementation des bijoux, qui avait été en usage chez les Égyptiens dès la plus haute antiquité, apparaît dans le nord-ouest de la Gaule et dans les Îles Britanniques à une époque très reculée. Pendant les trois premiers siècles de notre ère, les peuplades qui occupaient le territoire actuel de la Belgique déployaient une grande habileté dans la fabrication des émaux champlevés, qui, à ce même moment, étaient inconnus à Rome. Ils en firent le principal motif de décoration pour leurs fibules et les agrafes de leurs manteaux. Aussi, des fibules et des agrafes décorées d'émaux champlevés se rencontrent-elles fréquemment dans les tombeaux de cette époque en Angleterre, en Bretagne, en Normandie et en Belgique; presque toutes sont d'or ou de bronze et affectent des formes variées, souvent gracieuses. En Belgique, les fouilles entreprises depuis quelques années par la Société archéologique de Namur, dans des cimetières de l'époque belgo-romaine, en ont mis au jour un très grand nombre, réunies en ce moment au musée de la Société à Namur.

Plusieurs des émaux dont ces objets sont décorés présentent une particularité remarquable. Des pâtes vitreuses diversement colorées y sont juxtaposées sans l'intermédiaire de cloïson ou d'épargne métallique. On s'explique

difficilement comment ces émaux de couleurs variées ont pu être ainsi juxtaposés sans qu'ils se soient mélangés au moment de la fusion ; l'on en est encore réduit à faire à ce sujet des conjectures les unes plus vraisemblables que les autres.

Au <sup>ve</sup> siècle la fabrication des émaux se perd momentanément en Belgique par suite de l'invasion des Francs, qui introduisirent dans toute l'Europe occidentale des bijoux d'un style inconnu jusqu'alors. La plupart des objets francs que nous connaissons ont été retirés de tombeaux remontant au <sup>ve</sup>, au <sup>vi</sup><sup>e</sup> et au <sup>viii</sup><sup>e</sup> siècle. Mais, doit-on conclure de là qu'ils furent fabriqués par les Francs eux-mêmes, et les considérer, par conséquent, tous comme des productions de l'art industriel de ce peuple ? Nous ne le croyons pas ; il nous semble qu'il faut plutôt les ranger en trois classes : la première comprend ceux qui appartiennent à l'industrie franque, la deuxième ceux qui sont dus à l'importation étrangère, et la troisième ceux qui, provenant des industries du pays antérieures à l'occupation, ont été recueillis par les envahisseurs sur le territoire envahi.

Il n'est pas facile d'assigner à chaque classe la part exacte qui lui revient dans ce partage. Toutefois le style, les procédés d'exécution et les caractères particuliers de ces objets peuvent, pour certains d'entre eux, aider à en déterminer l'origine d'une manière sûre. Les productions de l'art belgo-romain sont assez bien étudiées et connues de nos jours pour qu'il ne puisse plus subsister de doute à leur égard ; mais il n'en est pas de même des deux autres classes.

Un certain nombre de bijoux francs ont, incontestablement, été importés de l'Orient, surtout de Constantinople, soit par des marchands, soit comme présents offerts aux chefs des tribus barbares par la cour impériale de Byzance. La plupart de ces objets sont couverts de verroterie cloisonnée d'une extrême délicatesse et d'une rare perfection de travail ; ils se distinguent par un cloisonnage à bandelettes très déliées, ondulées à la pince et traçant des ornements parfois très capricieux (fig. 233). On les reconnaît aussi à la présence des cordonnets granulés et de pierres dures taillées, exigeant la main d'un lapidaire consommé dans la pratique de son art, art complètement perdu en Occident à cette époque.

Les pièces appartenant à cette classe sont peu nombreuses ; les plus belles connues jusqu'ici sont : 1<sup>o</sup> l'épée et les bijoux de Childéric, roi des Francs († 481), découverts à Tournai en 1653, et dont quelques parties sont encore conservées aujourd'hui au cabinet des médailles de la bibliothèque nationale

Fig. 234.



Boucle franque, au trésor de Notre-Dame à Tongres. vre, dont nous ne connaissons pas l'égal. Il se compose de deux épaisses plaques d'or battu, couvertes, du côté principal, de délicates cloisons dessinant d'élégants rinceaux et serti-sant des grenats façonnés en table. Des pierres en cabochon : deux grenats et une émeraude, montés à jour et reliés par un cloisonnage original, déco-rent les extrémités et le centre de la patte. Un cordonnet de perlettes ciselées dans la masse borde les trois côtés libres de la patte. Au revers de la patte, les trois grosses pierres brillent également dans un encadrement formé d'un filet granulé. A notre avis la boucle de Tongres surpasse de bien loin les bijoux de Childéric non seulement par la délicatesse et le fini de son travail, mais aussi par la beauté de ses grenats, d'une teinte vineuse et d'un éclat tout particulier, qui les distinguent des grenats ordinaires. Elle date probablement du VI<sup>e</sup> siècle.

On voit, dans le trésor de la cathédrale de Monza près de Milan, une couverture d'évangélaire décorée de cordonnets granulés et de listels en ver-roterie cloisonnée, dont l'origine byzantine ne peut pas être révoquée en doute. L'église de Monza l'a reçue, en présent, de la reine Théodelinde, à la fin du VI<sup>e</sup> ou au commencement du VII<sup>e</sup> siècle. Cet objet nous semble de nature à offrir un point de comparaison très intéressant à celui qui voudrait faire une étude approfondie des bijoux de Childéric et de la boucle de Tongres; voyez en la reproduction ci-dessous, p. 257, fig. 256.

Les deux têtes d'épingles à cheveux, dont nous avons parlé ci-dessus, p. 216, nous semblent aussi devoir être rangées parmi les bijoux de prove-nance orientale.

La première classe, qui est de loin la plus nombreuse, comprend les objets de fabrication franque. Tous ces objets ne présentent pas le même mérite. Quelques-uns sont d'un style tout à fait rude et barbare; d'autres sont plus

à Paris; ils sont en or et déco-rés de verroterie cloisonnée de couleur rougeâtre; 2<sup>o</sup> une petite boucle trouvée, il y a peu de temps, au-dessus d'une vieille armoire à l'église de Notre-Dame à Tongres. Nous reproduisons (fig. 234) dans la grandeur même de l'original, la face su-périeure de ce petit chef-d'œu-

soignés; enfin, il en est d'un travail original offrant un véritable cachet artistique.

Quant aux procédés d'exécution, on observe des progrès successifs, des développements graduels. Certains objets — et ce sont probablement les plus anciens — ont été obtenus par les moyens les plus primitifs : la fusion pour former la masse de l'objet avec tous ses appendices, et le ciselet pour produire une décoration grossière consistant le plus souvent en lignes droites, zigzags, méandres ou lignes ponctuées. Les rares verroteries qu'on y observe sont retenues, non par des bâtes rapportées et soudées sur le fond, mais par le rabattu du métal soulevé ou seulement par un mastic. L'épingle à cheveux que reproduit la fig. 223 en A, et les fibules des fig. 220 et 221 appartiennent à cette période de l'art franc primitif.

Les procédés techniques suivent, dans leur développement, la marche du style artistique. Les bâtes apparaissent bientôt; mais elles ne sont pas encore soudées sur la plaque martelée; on les obtient au moyen du repoussé en perçant la plaque d'un trou dont on relève les bords en forme de chaton. Ce n'est que plus tard qu'on les soude plus ou moins adroitement, comme on avait soudé, depuis quelque temps déjà, les petits cercles de filigranes semés sur le champ compris entre les bâtes. Nous croyons pouvoir rapporter à cette catégorie d'objets les nombreuses broches circulaires mentionnées ci-dessus, p. 213 et sv.

Fig. 235.



Bijou franc  
en or battu.

Voici (fig. 235) un exemple intéressant de verroterie cloisonnée, fabriquée par un orfèvre franc d'un certain talent. Cet objet de parure, que nous reproduisons dans la dimension même de l'original, est en or pur sertissant des plaques de verre rouge, sur paillon d'or guilloché. La maîtresse pièce est partagée diagonalement par d'épaisses cloisons rapportées. « Ce bijou, dit M. Bequet, a cinq millimètres d'épaisseur sur la tranche légèrement plissée. Les cloisons, qui dépassent à peine les verroteries, ne semblent pas avoir été rabattues; celles-ci étaient maintenues à l'aide d'un mastic. Les crochets, les anneaux et même les soudures sont en or pur; le restant du bijou est fait avec une feuille d'or martelée d'un millimètre

d'épaisseur au moins. » *Annales de la Société archéologique de Namur*, XIII, p. 527.

Lorsqu'on examine attentivement les productions de l'orfèvrerie occidentale du ve et du vie siècle, il devient assez probable que les artistes francs ont

cherché leurs modèles dans l'art de l'empire d'Orient; et, s'ils n'en ont pas copié les formes, ils ont certainement imité, autant que possible, les procédés d'exécution. Un fait bien avéré aujourd'hui vient confirmer pleinement cette conjecture : il est hors de doute maintenant que plusieurs monnaies retirées des sépultures franques sont, non pas des pièces originales, mais des imitations, souvent très médiocres, de monnaies du Bas-Empire. La verroterie rouge cloisonnée qui distingue les plus anciens bijoux francs n'est-elle pas aussi la reproduction barbare des grenats façonnés en table qui décoraient régulièrement les objets byzantins en métal précieux du <sup>ve</sup> et du <sup>vie</sup> siècle? Après quelque temps seulement, on commença à ajouter à la verroterie rouge un appoint de verres et de pierres d'autres couleurs.

Avant d'aller plus loin, nous devons encore mentionner avec éloges certains objets en bronze et en fer, auxquels les orfèvres francs sont parvenus à imprimer un cachet vraiment original et artistique. Nous voulons parler des boucles en bronze coulé et ciselé ou recouvertes de plaques d'argent. « Les Francs, les Burgundes et les Germains, dit Labarte, étaient essentiellement guerriers et attachaient une grande importance à la beauté de leurs armes; aussi a-t-on recueilli, en fouillant les tombeaux de l'époque mérovingienne, une foule d'objets, boucles, agrafes, plaques et ornements divers, qui avaient dû évidemment servir à la décoration de l'équipement des hommes, et aussi à embellir le harnachement des chevaux. Ces objets, d'argent, de fer ou de bronze, ont été trouvés à peu près semblables pour la forme, en Normandie, en Picardie, en Bourgogne, en Suisse, en Belgique, dans le grand duché de Luxembourg, dans tous les pays enfin que les barbares ont occupés après la grande invasion du commencement du <sup>ve</sup> siècle. Les pièces de fer étaient ordinairement recouvertes d'une feuille d'argent très mince plaquée sur le fer, et décorée de brisures, d'entrelacs, de chevrons, de rubans contournés et de lignes ponctuées. Ces ornements rudimentaires étaient obtenus par l'enlèvement de l'argent au moyen d'une pointe ou d'un outil tranchant. Les parties enlevées ayant noirci, le travail a pris l'aspect de la niellure; mais il ne faut pas confondre ce genre de travail, ni avec la niellure, ni avec la damasquinure, qui auraient nécessité la gravure préalable du fer. Les objets de bronze sont décorés de bossettes, ou têtes de clou hémisphériques, qui n'étaient souvent retenues que par un mastic dans un trou pratiqué sur la pièce pour les recevoir. Quelques-uns sont ornés de verre ou de pierreries incrustés dans le métal et fixés, soit par un mastic, soit par un



léger rabattu du métal. Plusieurs sont étamés. Quelques boucles de bronze présentent des ornements et même des figures découpées à jour par le travail de la fonte. Les ornements ne sont pas absolument sans goût; mais les figures d'hommes et d'animaux manquent de toute proportion, et leur in-correction témoigne assez que leurs auteurs n'avaient aucun principe des arts du dessin. » *Histoire des arts industriels*, 2<sup>e</sup> éd., I, p. 264. Nous avons reproduit ci-dessus, fig. 215, 216, 219 et 220, quelques objets du genre de ceux que cite M. Labarte. Les boucles en bronze des pages 212 et 213 sont de vrais chefs-d'œuvre, remarquables non seulement à cause de l'originalité de leur décoration, mais aussi par la perfection de leur travail, où l'art du fondeur se manifeste autant que celui du ciseleur.

Dès la fin du VI<sup>e</sup> siècle l'aspect des objets d'orfèvrerie change en Occident. Les verroteries façonnées en table sont remplacées par des pierres en cabochon, auxquelles se mêlent parfois des camées et des intailles antiques. Cette substitution ne fut pas l'œuvre d'un jour : elle s'opéra lentement. Aussi rencontre-t-on des objets où les deux systèmes de décoration ont été employés simultanément. Telle est, par exemple, une croix en or massif, conservée à la cathédrale de Tournai, qui date probablement de la fin du VI<sup>e</sup> ou du commencement du VII<sup>e</sup> siècle. Nous en donnons la gravure ci-dessous, p. 239, fig. 242.

Du temps où florissait saint Éloi comme orfèvre, c'est-à-dire pendant la première moitié du VII<sup>e</sup> siècle, la verroterie cloisonnée était complètement abandonnée en France. C'est au moins là ce que semblent prouver les descriptions des œuvres du saint évêque, où il n'est question que d'émeraudes, de saphirs, de grenats, d'hyacinthes et d'agates. « S'il fallait apprécier le talent de saint Éloi, dit Labarte, d'après la description qui nous est restée de deux pièces que possédait le trésor de l'abbaye de Saint-Denis, près de Paris, on devrait penser que le saint artiste excellait plutôt dans la joaillerie que dans l'orfèvrerie proprement dite; la façon dont il montait les pierres précieuses et la fine exécution de ses chatons attiraient surtout l'admiration des personnes qui avaient vu ses œuvres. » *Histoire des arts industriels*, 2<sup>e</sup> éd., I, p. 249.

Ce ne fut pas seulement chez les Francs que prévalut le système de décoration que nous venons de faire connaître : les Visigoths, établis en Espagne depuis le V<sup>e</sup> siècle, l'adoptèrent également et vers la même époque que les Francs. Les couronnes votives, découvertes en 1858, près de Tolède en Espagne, au lieu dit Fuente de Guarrazar, dont neuf sont déposées au musée de Cluny à Paris, et deux à l'*Armeria real* de Madrid, permettent

de se former une idée exacte de ce qu'était l'art de l'orfèvrerie chez ce peuple, qui manifesta toujours des tendances artistiques si prononcées. Toutes ces couronnes sont en or massif, et ornées de sertissures de pierres précieuses; on y trouve cependant encore quelques petites parties de verroterie cloisonnée ou de grenats taillés en table. Elles datent du milieu du VII<sup>e</sup> siècle.

Nous terminons ces réflexions sur l'histoire de l'orfèvrerie mérovingienne par le passage suivant que nous empruntons encore à Labarte : « Comment s'étonner que des pièces d'orfèvrerie byzantine aient existé en Occident au V<sup>e</sup> et au VI<sup>e</sup> siècle? Ce qui serait tout à fait extraordinaire, ce serait de n'en pas rencontrer là. Au milieu d'un monde qui se renouvelait par d'effroyables calamités, l'art était tombé, en Occident, au dernier degré d'avilissement; tous les artistes de renom, fuyant devant la barbarie, durent chercher un asile à Constantinople, le seul point où l'art et le luxe brillaient encore. L'empire d'Orient exerça alors une influence considérable sur le goût des barbares, qui devinrent les maîtres de l'Europe. Tous les regards étaient tournés vers Constantinople, qui inonda longtemps encore l'Occident des riches produits de son industrie. Tous les chefs des tribus barbares envahissantes briguaient les faveurs et les dons de l'empereur, qu'ils cherchaient à imiter et dont ils empruntaient le costume. Les productions de l'orfèvrerie, si faciles à transporter et toujours recherchées des riches et des puissants de la terre, durent être comprises pour une large part dans les importations byzantines, et doivent se rencontrer dès lors assurément parmi les objets de l'époque mérovingienne qui ont pu, à travers tant de périls divers, parvenir jusqu'à nous. » *Histoire des arts industriels*, 2<sup>e</sup> éd., I, p. 275.

2. **Calices et patènes.** Le calice occupe le premier rang parmi les vases sacrés. Les apôtres se servaient déjà de calices pour la célébration des saints mystères : *Le calice de bénédiction que nous bénissons*, dit l'apôtre saint Paul, *n'est-il pas la communication du sang du Christ?* I COR., X, 16.

Aux premiers siècles de l'Église, les calices étaient de bois, de verre ou même quelquefois de corne. Tertullien fait mention de calices de verre ornés de peintures; et il cite l'image du bon Pasteur comme faisant souvent partie de la décoration. C'est à ces calices de matières de vil prix que saint Boniface, évêque de Mayence au VIII<sup>e</sup> siècle, faisait allusion, lorsqu'il disait au clergé de son temps : « Autrefois des prêtres d'or se servaient de calices de bois; maintenant, au contraire, des prêtres de bois se servent de calices d'or. » Il y eut cependant aussi, même au temps des persécutions, des calices d'or, d'argent et d'ivoire, ornés de pierres précieuses.

Après la conversion de Constantin, l'usage des calices d'or et d'argent se généralisa insensiblement; de sorte que nous voyons, au commencement du IX<sup>e</sup> siècle, des conciles particuliers (comme celui de Reims célébré en 803) interdire l'usage des calices de bois, de cuivre et d'airain, et le souverain pontife Léon IV donner, peu après, à leur défense la valeur d'une loi universelle de l'Église. Les calices d'or étaient souvent ornés de pierreries. Aussi Anastase mentionne-t-il beaucoup de calices gemmés.

Fig. 236.



Calice de verre trouvé au cimetière d'Ostrien à Rome (III<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècle).

On distingue plusieurs espèces de calices :

1<sup>o</sup> Les calices *ordinaires*, dans lesquels les évêques et les prêtres offraient le saint sacrifice. Si nous pouvons juger de la forme de ces calices par les rares monuments de ce genre conservés soit en réalité soit par la gravure, nous dirons que ces calices, composés, comme ceux de tous les âges postérieurs, d'une coupe, d'un nœud et d'un pied, avaient

généralement la coupe de forme cylindrique plus ou moins évasée, très étroite et très profonde. Nous donnons (fig. 236) un calice de verre, datant probablement du III<sup>e</sup> ou du IV<sup>e</sup> siècle, découvert il y a plus de deux cents ans au cimetière d'Ostrien à Rome, et conservé aujourd'hui au musée chrétien du Vatican. Voici encore (fig. 237 et 238) d'après Seroux-d'Agincourt (*L'art par les monuments*), deux calices anciens, également de verre, et remontant à la même époque.

Fig. 237.

Fig. 238.



Calices de verre très anciens.

Il y avait aussi des calices dont la coupe, au lieu d'être cylindrique, était à plusieurs pans. Léon III offrit un calice carré à la basilique de Saint-Pierre; et Grégoire IV un calice octogone à l'église de Saint-Marc à Rome.

Quelques-uns des calices ordinaires étaient munis de deux anses (fig. 237).

2<sup>o</sup> Les calices de la seconde espèce étaient les calices *ministériels*, *ministérielles*, dont on se servait pour distribuer aux fidèles le précieux sang, lorsque la communion sous les deux espèces était en usage dans l'Eglise. Cet usage fut aboli au XIII<sup>e</sup> siècle à cause des graves inconvénients qui en résultaient. Les calices *ministériels*, souvent de très grande dimension, avaient ordinairement deux anses, destinées à rendre plus facile leur manie-ment par les diacres.

La figure 239 qui reproduit le calice de saint Gozlin, évêque de Toul de

Fig. 239.



Calice de saint Gozlin, dans le trésor de la cathédrale de Nancy.

922 à 962, peut donner une bonne idée de la forme de ces calices à anses. La coupe de ce calice, conservé dans le trésor de la cathédrale de Nancy, est hémisphérique, et repose sur un pied circulaire par l'intermédiaire d'un

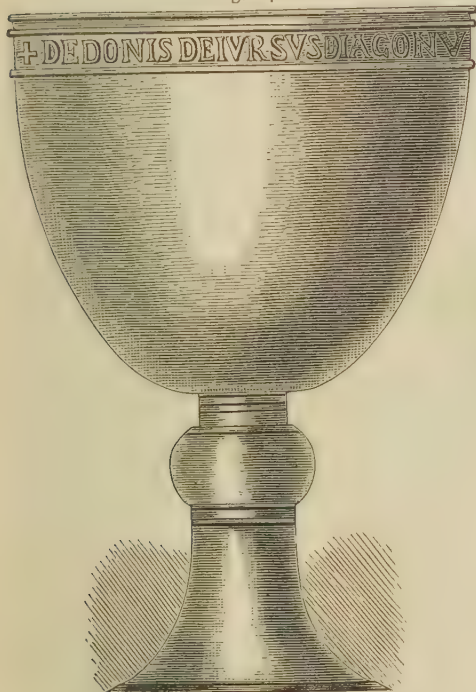


d'un simple nœud. La coupe et le pied sont couverts de pierres en cabochon et de filigranes.

Ces calices étaient fréquemment ornés d'inscriptions pour rappeler le nom du donateur et la destination du vase sacré. Voici une inscription de ce genre, que saint Remi, archevêque de Reims de 461 à 533, fit graver sur un calice :

HAURIAT HINC POPULUS VITAM DE SANGUINE SACRO  
INJECTO AETERNUS QUEM FUDIT VULNERE CHRISTUS.  
REMIGIUS REDDIT DOMINO SUA VOTA SACERDOS (1).

Fig. 240.



Calice ministériel d'argent (v<sup>e</sup>-vi<sup>e</sup> siècle).

que ceux-ci portaient également le nom de *majeurs* ou *mineurs* selon leur plus ou moins de capacité. L'épithète de *sanctus*, donnée parfois aux calices, désignait sans doute ceux dans lesquels on consacrait le vin, et dont, au moment de la communion, on versait le contenu dans les calices *ministériels* pour être distribué aux fidèles.

Il y avait aussi des calices ministériels dépourvus d'anses. En voici (fig. 240) un en argent, trouvé, en 1875, près de Zamon, village du Tyrol autrichien situé sur les frontières de l'Italie. Il date de la fin du v<sup>e</sup> ou du commencement du vi<sup>e</sup> siècle, et porte l'inscription : † DE DONIS DEI VRSVS DIACONVS SANCTO PETRO ET SANCTO PAVLO OPTVLIT. La coupe peut contenir un litre et demi de liquide.

Les calices *ordinaires* sont souvent appelés *mineurs* parce qu'ils n'étaient pas aussi grands que les calices ministériels. Il est cependant très probable

(1) « Que le peuple vienne puiser ici la vie dans le Sang sacré que, de son flanc ouvert, répandit le Christ éternel. Le prêtre Remi accomplit son vœu. »



3<sup>o</sup> Outre ces espèces de calices, qui servaient immédiatement au sacrifice, il y avait encore les calices aux offrandes, *calices offertorii*, dans lesquels les diacres recevaient les oblations de vin ; les calices baptismaux, *calices baptismi*, dont on se servait pour présenter aux nouveaux baptisés un mélange de lait et de miel (1) ; et les calices d'ornement, *calices pendentiles*, qui, aux jours solennels, étaient suspendus dans l'église aux environs de l'autel ou placés sur le tref. Ces derniers étaient munis d'anses et avaient quelquefois un poids considérable. Anastase le Bibliothécaire fait plusieurs fois mention de calices destinés à être suspendus (2).

L'usage de suspendre des calices et même des ornements de tout genre s'est conservé en quelques endroits jusqu'à une époque assez rapprochée de nous. Les anciennes *Coutumes de Saint-Bénigne* de Dijon prescrivaient de mettre, aux principales fêtes, des calices sur l'autel en guise d'ornement ; et Du Saussay (né en 1589, mort en 1675) nous raconte que, dans sa jeunesse, passant à Toul (France), le jour de la fête de la Sainte-Trinité, il a vu suspendus à l'église de Saint-Étienne, dans un but décoratif, les objets d'orfèvrerie du trésor, les chasubles, en un mot, tous les ornements sacerdotaux. *Panoplia sacerdotalis*, part. I, lib. VIII, cap. XIV, art. II, § 4.

La *patène*, ainsi appelée du verbe latin *patere*, être ouvert, à raison de sa forme large et peu profonde, est un plateau de métal, de verre ou de toute autre matière, sur lequel on dépose l'espèce du pain pendant la sainte Messe. Son usage est aussi ancien que celui du calice. De même qu'on distinguait autrefois plusieurs espèces de calices, on distinguait aussi plusieurs espèces de patènes. Il y en avait d'abord à l'usage du prêtre qui offrait le saint sacrifice ; il y en avait d'autres servant pour distribuer aux fidèles la sainte Communion sous l'espèce du pain. Ces dernières, qui étaient ordinairement

(1) Cette cérémonie était destinée à rappeler aux néophytes leur entrée, par la régénération spirituelle, dans la terre promise, cette *terre où coulent des ruisseaux de lait et de miel*. Exon., III, 8.

(2) Dans la vie de Léon III, il en parle à plusieurs reprises : « Fecit, dit-il, in basilica doctoris mundi beati Pauli apostoli, calices majores fundatos ex argento purissimo ex ipsius apostoli donis, qui pendent in arcu majore, numero undecim, et alios, qui pendent inter columnas majores dextra laevaque numero quadraginta, pensan. simul libras ducentas sexaginta et septem. N<sup>o</sup> 390. — « Fecit... in basilica beati Petri apostoli calices majores ex argento mundissimo, qui sedent super trabes argenteas, numero decem et octo, pensan. simul libras centum octuaginta duas. » N<sup>o</sup> 397. — « Fecit calices fundatos ex argento, qui pendent inter columnas majores dextra laevaque basilicae, numero sexaginta quatuor, pensan. pariter libras quadringentas sexaginta et unam. » N<sup>o</sup> 400. Voyez aussi les n<sup>os</sup> 440, 507, 528 et 553.

très grandes, portaient le nom de patènes *ministérielles*. Il y avait encore des patènes appelées *chrismales*, sur lesquelles on versait le saint chrême pour rendre faciles les onctions usitées dans l'administration des sacrements de baptême et de confirmation.

Les patènes étaient rondes, carrées ou polygones, et munies d'un rebord. Faites de la même manière que les calices, elles recevaient souvent, comme eux, des inscriptions, et étaient enrichies de pierreries et décorées d'images et de figures symboliques. Leur poids variait ordinairement entre 5 et 30 livres; il y en avait même exceptionnellement de 50 livres.

On appelait *amula*, *ama* ou *hama*, le vase dans lequel les diacres recevaient les oblations de vin faites par les fidèles avant le sacrifice. Le vin était versé dans les calices au moyen du *colum vinarium* ou *colatorium*, espèce de passoire percée au fond de trous très petits et très rapprochés, afin de lui enlever toute matière étrangère. Anastase fait souvent mention de ces instruments.

3. **Custodes eucharistiques : colombes et tours.** L'usage de réserver la sainte Eucharistie pour les malades et les absents remonte à l'origine même du christianisme. Cependant, pendant les trois premiers siècles, les espèces consacrées n'étaient pas conservées dans les églises et les oratoires. A l'issue du sacrifice, les diacres, et quelquefois des clercs inférieurs ou même des laïques, portaient la sainte Communion à ceux qui, par leurs infirmités ou d'autres raisons légitimes, étaient empêchés d'assister à la célébration des divins mystères. De plus, au moment des persécutions, les fidèles recevaient tous des particules consacrées pour les emporter chez eux. Ils se communiaient eux-mêmes afin de se fortifier dans la foi, principalement au moment solennel du martyre. On accordait le même privilège à ceux qui se mettaient en voyage. Il est probable qu'à cette époque les évêques et les prêtres avaient toujours la sainte Eucharistie dans leurs maisons, et qu'ils l'administraient aux personnes se trouvant subitement en danger de mort. On portait les saintes espèces tantôt dans des linges, nommés *oraria*, suspendus au cou et descendant des deux côtés jusqu'au bas de la poitrine, tantôt dans des cas-solettes de métal, d'ivoire, de bois, de verre ou d'argile. Au témoignage de saint Jérôme, on se servait même de corbeilles en osier et de fioles de verre pour réserver la sainte Eucharistie. Voyez ci-dessus, p. 94.

Après que Constantin eut octroyé la liberté aux chrétiens, un changement s'opéra dans la discipline ecclésiastique. Dès le commencement du IV<sup>e</sup> siècle,

l'usage de ne conserver la sainte Eucharistie que dans les églises devint, pour ainsi dire, général en Occident. En Orient, et surtout en Égypte, ce changement eut lieu un peu plus tard. Ainsi nous lisons dans les écrits de saint Basile, mort en 379, que, de son temps encore, « tous les pères du désert qui ne se trouvaient pas dans le voisinage d'un prêtre avaient le privilège de garder chez eux le saint Sacrement, et de se l'administrer à eux-mêmes ; ce qui plus est, à Alexandrie et en Égypte, chacun, même parmi les laïques, avait le plus souvent dans sa maison la Communion, et quand il voulait, se communiait lui-même. » *Lettre* 93<sup>e</sup>.

Il paraît assez probable qu'après que les basiliques furent construites, on déposait dans les *pastophoria* (voyez ci-dessus p. 142) les particules consacrées réservées pour les malades. Un passage du livre VIII des *Constitutions apostoliques* lève tout doute à cet égard. Ce livre, qui toutefois ne remonte pas au-delà du IV<sup>e</sup> siècle, renferme la description des cérémonies en usage pour la célébration des saints mystères. On y lit, entre autres, la prescription suivante : « Après que tous les fidèles des deux sexes ont communie, les diacres recueillent les fragments qui restent, et les portent dans le *pastophorium*. » Ch. XIII.

Un peu plus tard, lorsque les autels furent surmontés de *ciboria*, on suspendit la réserve eucharistique sous la voûte de ces derniers. Le vase dans lequel on renfermait les espèces sacramentelles avait primitivement la forme d'une colombe. Déjà les saints Pères du IV<sup>e</sup> siècle font souvent allusion à cette manière de conserver la sainte Eucharistie. Dans les siècles suivants, cet usage se généralisa au point qu'il fut consacré par les décisions des conciles. Aussi, dans les *Vies des souverains pontifes* d'Anastase, est-il souvent

Fig. 241.



Custode en forme de colombe,  
à l'église de Saint-Nazaire à Milan.

fait mention de colombes eucharistiques. Elles étaient ordinairement d'or, d'argent, ou quelquefois de cuivre doré. Il est vraisemblable que les saintes espèces avant d'être placées dans la custode, étaient enveloppées d'un linge. On les introduisait à l'intérieur de la colombe par une ouverture ménagée sur le dos, comme montre la figure 241, qui reproduit une colombe eucharistique, dorée en dedans, conservée encore aujourd'hui dans l'église de Saint-Nazaire à Milan.

La colombe eucharistique était ordinairement renfermée dans un taber-

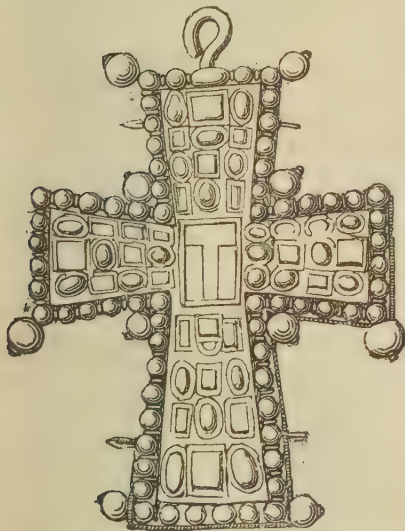
nacle en forme de tour. Aussi parmi les dons faits aux églises de Rome et rapportés par Anastase, les colombes et les tours se rencontrent-elles souvent; et, chose remarquable, l'une n'est jamais offerte sans l'autre. La colombe est toujours d'une matière plus précieuse que la tour; ce qui prouve que la première était le plus proche récipient de la sainte Eucharistie, destiné à être déposé dans la tour. Rarement on plaçait le saint Sacrement dans la tour sans le renfermer dans une colombe.

Chez les Grecs la colombe eucharistique portait le nom περιστέριον, *peristerium* (diminutif de περιστερῶ), c'est-à-dire *petite colombe*.

Les colombes suspendues dans les baptistères et au-dessus des tombeaux des saints contenaient-elles la sainte Eucharistie? On admet généralement que celles placées au-dessus des tombeaux ne servaient pas de custodes eucharistiques. Celles qu'on suspendait dans les baptistères renfermaient peut-être les saintes espèces pour la communion des baptisés; ou bien étaient des vases pour le saint chrême ou même constituaient un simple symbole du saint Esprit apparaissant au baptême du Sauveur.

4. **Reliquaires.** Pendant la période latino-byzantine, les corps des saints,

Fig. 242.



Croix-reliquaire du VI<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècle, à la cathédrale de Tournai.

soigneusement renfermés dans des sarcophages, étaient placés immédiatement au-dessous d'une table d'autel ou dans une crypte souterraine. L'usage d'en distraire des parcelles plus ou moins importantes pour être distribuées aux églises et aux fidèles n'existait pas encore à cette époque. Par *reliques* on entendait alors, non pas les ossements sacrés, mais le bois de la vraie Croix, les vêtements et autres objets ayant été à l'usage des saints, les huiles prises dans les lampes qui brûlaient nuit et jour devant leurs sarcophages, et enfin les *brandea*, c'est-à-dire les étoffes qu'on avait appliquées quelque temps sur ces tombeaux

Fig. 243.



Croix-reliquaire du trésor du Vatican à Rome  
(VII<sup>e</sup> siècle).

Fig. 244



Revers d'une croix-reliquaire  
du VII<sup>e</sup> ou VIII<sup>e</sup> siècle.

Fig. 245.



Croix-reliquaire trouvée dans la châsse  
de saint Badilon à Leuze (VII<sup>e</sup> siècle).

Fig. 246.



ou suspendues aux environs (1).

Peu de reliquaires de cette époque sont parvenus jusqu'à nous. On peut les rapporter presque tous aux classes suivantes :

a) *Reliquaires de la vraie Croix.*

Ils affectent régulièrement la forme de petites croix pectorales, creuses à l'intérieur et s'ouvrant, sur toute leur longueur, au moyen d'une charnière placée à leur sommet. Elles étaient sans doute destinées à être portées au cou, au moyen d'une chaîne ou d'un cordon, par les évêques, les abbés et les autres

dignitaires ecclésiastiques. En voici quelques exemples : 1<sup>o</sup> une croix du VI<sup>e</sup> ou du VII<sup>e</sup> siècle, en or battu, ornée de perles, de pierres en cabochon et de

(1) Voyez, à ce sujet, un extrait d'une lettre du pape saint Grégoire le Grand, que nous avons reproduit ci-dessus, p. 56, note. Le fait que nous affirmons ici y est exprimé en termes très précis.



verroterie cloisonnée (fig. 242), appartenant au trésor de la cathédrale de Tournai; 2° une croix en bronze, décorée de figures en relief, conservée au

Fig. 247.

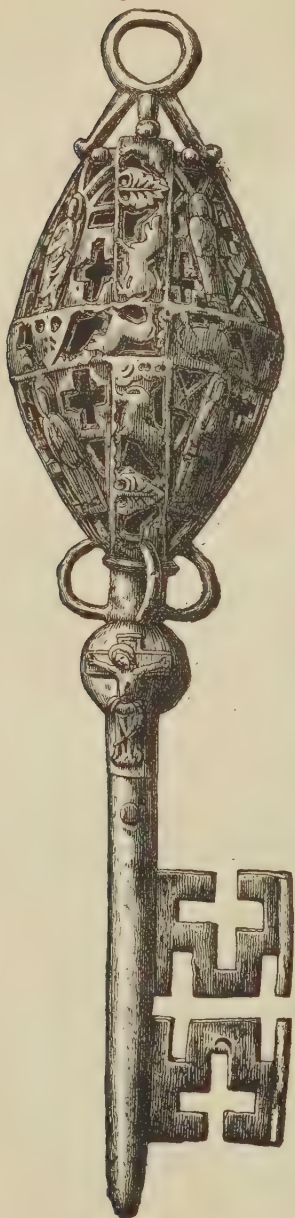


Clef de saint Servais, à Maestricht (14<sup>e</sup> siècle).  
(D'après le Trésor de Maestricht.)

II<sup>e</sup> ÉD.

musée du Vatican; nous en reproduisons les deux faces (fig. 243 et 244); enfin 3° une croix en cuivre, gravée à la pointe (fig. 245 et 246), trouvée dans la châsse de saint Badilon à Leuze (Hainaut); nous donnons également les deux faces de cet objet, dont la décoration est rudimentaire et toute primitive. Les deux dernières croix datent probablement du VII<sup>e</sup> siècle.

b) *Clefs de la confession de saint Pierre*. Il existe, dans les trésors des églises de Saint-Servais à Maestricht et de Sainte-Croix à Liège, d'intéressants reliquaires en forme de clef. Ils sont connus sous le nom de *clefs de la confession de saint Pierre*, parce que, dit-on, ils servaient à pénétrer auprès du tombeau du prince des apôtres, dans la crypte de la basilique vaticane. Leurs poignées sont grosses, ovales, creuses et travaillées à jour. La relique, qui consiste en un petit fragment des chaînes dont saint Pierre fut chargé en prison, est libre à l'intérieur de la poignée de la clef de Liège, mais pas dans celle de Maestricht. Il est possible, probable même, que pour celle-ci on aura, comme cela se pratiquait parfois, incorporé à la masse du métal, pendant la fusion, un petit fragment ou un peu de limaille des chaînes de saint Pierre.



Clef de saint Hubert à Liège.  
(viii<sup>e</sup> siècle.)

Ce fut probablement en 376 que le pape saint Damase remit la clef de Maestricht (fig. 247) à saint Servais, premier évêque de cette ville, qui, à cette époque, se trouvait à Rome pour vénérer les tombeaux des saints apôtres. La poignée seule appartient à l'œuvre originale; elle est d'argent et décorée de gracieux rinceaux obtenus par la fonte et retouchés plus tard avec la lime et l'échoppe. Le panneton et une partie de la tige sont beaucoup plus récents que la poignée.

La clef de Liège (fig. 248), que saint Hubert reçut du pape Grégoire II à l'occasion d'un pèlerinage qu'il fit à Rome en 722, n'a de primitif, comme celle de Maestricht, que la poignée. Elle est de bronze fondu et travaillée à jour. Les ouvertures du réseau consistent dans des triangles et de petites croix grecques disposées autour de figures en relief. L'image de saint Pierre est répétée quatre fois sur la partie supérieure de la poignée, et celle du Christ dans la gloire un même nombre de fois sur la partie inférieure. Les bandes partageant la poignée en compartiments triangulaires portent des animaux affrontés séparés par un arbre. Le panneton, la tige et le nœud, sur lequel on voit le Christ en croix entre la sainte Vierge et saint Jean, ne remontent certainement pas au-delà du commencement du XII<sup>e</sup> siècle. La décoration barbare et grossière de la poignée trahit d'une manière évidente la décadence de l'art du VIII<sup>e</sup> siècle.

Un anneau couronne le sommet de chacun de ces reliquaires. Ajouté probablement à une époque relativement récente, il devait servir à passer une chaînette ou un cordon permettant de suspendre l'objet au cou, lorsqu'on le portait solennellement dans les processions.

Les souverains pontifes des premiers siècles avaient l'habitude de distribuer aux rois, aux princes et aux évêques des parcelles des chaînes de saint Pierre renfermées dans des anneaux, des croix, et principalement dans de riches clefs. En dehors des deux reliquaires de cette dernière espèce dont nous venons de parler, nous citerons encore quelques dons du même genre. Le pape Pélage II gratifia d'une clef d'or Authari, roi des Longobards; et saint Grégoire le Grand, qui occupa le siège pontifical de l'année 590 à 604. en envoya, également d'or, à Anastase, patriarche d'Antioche, à un ancien consul du nom de Jean, à l'évêque Columbus, à Childebart, roi des Francs, à Reccared, roi des Visigoths, et à plusieurs autres personnes constituées en dignité. De tous ces curieux objets et de beaucoup d'autres semblables en or, en argent et en bronze, il n'y a que les clefs de Maestricht et de Liège qui aient échappé à la destruction.

c) *Vases renfermant des huiles recueillies aux tombeaux des saints.*  
Dès le IV<sup>e</sup> siècle, on se mit à rapporter de Jérusalem des huiles prises dans les lampes qui brûlaient nuit et jour devant le saint Sépulcre et dans les autres lieux saints. Bientôt on en puisa aussi dans les lampes allumées, à Rome, devant les tombeaux des apôtres et des martyrs. Ces huiles étaient

censées douées d'une vertu miraculeuse pour la guérison des malades. Saint Grégoire de Tours relate plusieurs guérisons opérées par la vénération de l'huile prise au tombeau de saint Martin.

Les papes et les évêques envoyaient ces huiles aux églises, aux souverains et aux personnes de distinction. Elles étaient ordinairement renfermées dans de petites fioles de verre ou de métal, circulaires, aplaties et munies d'un goulot. Le pape saint Grégoire le Grand (590-604) envoya à Théodelinde, reine des Longobards, soixante-cinq petites fioles dont le con-

Fig. 249.



Fiole du trésor de la cathédrale de Monza.  
(VI<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècle.)

tenu avait été puisé dans les lampes des sanctuaires les plus vénérés. On voit encore aujourd'hui, dans la cathédrale de Monza près de Milan, plusieurs de ces petits monuments; la plupart sont en verre, quelques-uns seulement en plomb. Ces derniers sont ornés de représentations offrant le plus haut intérêt pour l'étude de l'iconographie chrétienne à la fin du VI<sup>e</sup> et au commencement du VII<sup>e</sup> siècle; nous en reproduisons un (fig. 249), qui porte l'inscription : ΕΑΙΟΝ ΕΥΑΘΥ ΖΩΗC ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΤΟΥ ΧΥ ΤΩΙΩΝ, c'est-à-dire : *Huile du bois de la vie tirée des lieux saints du Christ*. On voit, au musée du Vatican à Rome, de petites fioles du même genre, en argent; elles sont pédiculées et munies d'un goulot très effilé.

Outre les fioles provenant de Rome et de Terre-Sainte, il en est encore d'autres que nous devons mentionner ici parce qu'on les rencontre fréquemment dans les collections archéologiques. Ces petites ampoules, toutes du même modèle sauf quelques légères variétés dans les parties accessoires, sont en terre cuite et ont la forme de flacons aplatis munis de deux anses. Elles étaient destinées à renfermer des huiles saintes ou *eulogies* de saint Mennas, illustre martyr, qui succomba en Égypte vers la fin du III<sup>e</sup> siècle pendant la persécution de Dioclétien, et dont le corps reposait dans une église près d'Alexandrie. Chaque face porte soit une croix, soit un personnage dans l'attitude de la prière, les mains levées au ciel, placé entre deux

Fig. 250.

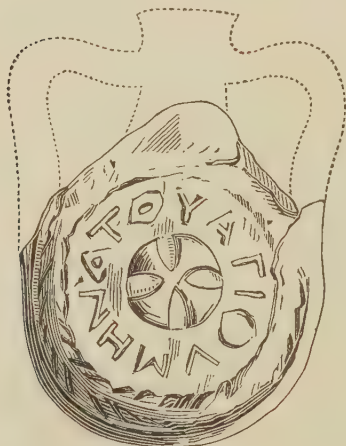


Fig. 251.



Fioles du VI<sup>e</sup> ou du VII<sup>e</sup> siècle, ayant renfermé de l'huile de Saint-Mennas, au musée royal d'antiquités à Bruxelles.



animaux, et accosté, à droite et à gauche de la tête, d'une petite croix grecque. Ce personnage représente saint Mennas. Une inscription grecque ne laisse ordinairement aucun doute sur la destination première de la fiole. Le musée royal d'antiquités, dit de la porte de Hal, à Bruxelles, possède deux de ces petites ampoules en terre cuite de couleur jaunâtre. Sur la face de la première, que nous reproduisons ici (fig. 250), on lit, autour d'une croix pattée, l'inscription : ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ; qui peut se traduire, en suppléant le mot ΕΥΛΟΓΙΑ, par : *Eulogie* ou *objet sanctifié de saint Mennas*. Le revers de cette fiole et les deux faces de la seconde sont ornés de l'image de saint Mennas avec les accessoires que nous avons indiqués ci-dessus. Notre fig. 251 donne une des faces de la seconde fiole.

La plupart des fioles de Saint-Mennas ressemblent à celles que donnent nos fig. 250 et 251, et datent du VI<sup>e</sup> et du VII<sup>e</sup> siècle.

5. **Accessoires des autels en général.** Pendant les premiers siècles, la table d'autel, sur laquelle s'offre le saint sacrifice et qui, à elle seule, comme nous l'avons déjà dit, symbolise le Christ, restait entièrement libre et à découvert. On n'y voyait pas ces énormes retables qui forment le complément nécessaire de la plupart de nos autels modernes, et qui, sans offrir de compensation, présentent le grand inconvénient de détourner l'attention de l'autel proprement dit, pour la reporter sur des accessoires complètement dépourvus de symbolisme. Et, nous l'avouons avec regret, ce malheureux préjugé existe autant chez le clergé que chez les simples fidèles.

On ne déposait primitivement sur l'autel que le pain, le vin et les vases sacrés nécessaires au saint sacrifice (voyez ci-dessus, p. 186, fig. 188, la gravure reproduisant un autel du VI<sup>e</sup> siècle d'après une mosaïque de l'église de Saint-Vital à Ravenne), et parfois aussi le livre des Évangiles. Ce ne fut que plus tard, c'est-à-dire vers le IX<sup>e</sup> siècle, que l'on permit d'y placer des châsses renfermant les reliques des saints. Le pape Léon IV, monté sur le trône pontifical en 847, disait dans une de ses homélies : « On couvrira l'autel de linges très propres. On n'y déposera que des châsses contenant des reliques, les saints Évangiles ou la pyxide renfermant le corps du Seigneur destiné au viatique pour les malades (1). »

(1) « Altare sit coopertum mundissimis linteis. Super altare nihil ponatur, nisi capsae cum reliquiis, sancta Dei Evangelia, aut pyxis cum Corpore Domini ad viaticum pro infirmis. » LABBAEUS, *Concilia*, ed. veneta 1729, IX, col. 1031.



Les crucifix et chandeliers d'autel étaient inconnus pendant les premiers siècles. A cette époque, on voyait quelquefois une croix au côté droit de l'autel. Anastase rapporte que les papes Léon III et Léon IV offrirent à la basilique vaticane des croix d'or et d'argent pour être placées au côté droit de l'autel.

Des couronnes d'or, d'argent ou d'autre métal, couvertes de sertissures de pierres précieuses, étaient souvent fixées aux voûtes du ciborium, au-dessus de l'autel. Il y avait, en outre, pour le luminaire, des couronnes suspendues tout autour de l'autel. Nous allons examiner rapidement, dans les lignes suivantes, quelle fut d'ordinaire la matière et la forme de ces deux espèces de couronnes.

6. **Couronnes en métal précieux suspendues au-dessus de l'autel.** Ces couronnes, ordinairement de métal précieux et décorées de sertissures de pierres, ont constitué, pendant toute la période latine, le plus riche accessoire de l'autel. Elles se composaient régulièrement d'un cercle, massif ou ajouré, de 5 à 10 centimètres de hauteur. Une petite croix gemmée était tenue en suspens au centre du cercle et descendait plus bas que lui. A la couronne elle-même et à la traverse horizontale de la petite croix étaient attachées des pendeloques (nommées dans les écrits contemporains *clamasterii*, *clamasterii* et *pendentes*), consistant dans de lourdes pierreries ou dans des appendices métalliques grossièrement travaillés. Des lettres, formant le nom du donateur, remplaçaient quelquefois les pendeloques. Tel est le cas pour la plus grande des couronnes du trésor de Guarrazar, dont nous parlons ci-dessous.

La plupart de ces couronnes furent fabriquées spécialement avec l'intention de les faire servir comme ornement pour l'autel. C'est ce qui résulte de leur diamètre même, qui est souvent trop grand, quelquefois trop petit, pour qu'elles aient pu être placées sur la tête. Parfois cependant les souverains ont consacré aux autels la couronne dont ils s'étaient servis précédemment comme insigne de royauté.

La célèbre couronne conservée à la cathédrale de Monza et connue sous le nom de *couronne de fer* parce qu'elle porte, à l'intérieur, une bande de fer, haute de quinze millimètres environ, forgée, dit la légende, avec l'un des clous qui attachèrent le Christ à la croix, appartient à la classe des couronnes votives destinées à l'ornementation de l'autel. Elle est d'or et se compose d'un cercle de la hauteur de sept centimètres environ, divisé en six plaques

émaillées réunies par des piliers ou montants décorés de trois grosses pierres fines superposées verticalement les unes au-dessus des autres. Cette couronne fut offerte à l'église de Monza par la reine Théodelinde.

Fig. 252.



Couronne votive en or, donnée à l'église de Monza par Agilulfe, roi des Longobards. (Commencement du VII<sup>e</sup> siècle.)

Nous reproduisons (fig. 252) une couronne d'or, enrichie de pierreries et de perles fines, donnée, vers le commencement du VII<sup>e</sup> siècle, à l'église de Saint-Jean de Monza par Agilulfe, roi des Longobards et époux de Théodelinde. Cette riche couronne, volée, en 1804, à Paris, au cabinet des médailles de la bibliothèque nationale, où elle était alors déposée, fut sans doute jetée au creuset. Il en existait heureusement de bonnes gravures. Le cercle avait 85 millimètres de hauteur, et, sur son pourtour, on voyait quinze figures représentant le Christ entre deux anges et les douze apôtres. Chaque figure se trouvait sous une arcade formée de feuillage et soutenue par deux colonnettes torses. Sur le bord inférieur du cercle on lisait l'inscription : AGILVLF. GRAT. D<sup>i</sup> VIR GLOR. REX TOTIVS ITAL. OFFE-

RET SCO IOHANNI BAPTISTE IN ECCLIA. MODICIA. Cette couronne fut exécutée, non pour ceindre la

tête du roi longobard, mais pour servir d'ornement à l'autel de l'église de Saint-Jean à Monza.

Les plus remarquables couronnes d'autel sont celles qui furent découvertes, en 1858 et 1860, à Fuente de Guarrazar près de Tolède en Espagne. Elles sont au nombre de onze, toutes d'or et décorées de pierreries. Neuf ont été acquises par le musée de Cluny à Paris, où elles sont connues sous le nom de *Trésor de Guarrazar* ; les deux autres font partie de l'*Armeria real*

de Madrid. Voici, d'après Labarte, la description de la principale d'entre elles « La plus grande et la plus riche de ces neuf couronnes (du musée de Cluny), dit-il, est aussi la plus intéressante, puisque la singulière inscription qui s'y trouve attachée a révélé le nom de son premier possesseur, et a fourni en conséquence la date de sa fabrication. Cette couronne se compose d'un double bandeau d'or de dix centimètres de hauteur et de vingt et un centimètres de diamètre, s'ouvrant à charnière. Le contour est enrichi de trente gros saphirs d'Orient, d'une très belle eau, disposés en trois lignes et alternant avec autant de perles fines d'une grosseur peu commune. Cet ensemble est renfermé entre deux bordures d'or figurant des cercles dont l'intérieur est découpé par quatre segments de cercle; ces cloisons renferment des pierres rouges et quelques pierres bleues. Un cordon d'or, autour duquel est tortillé un fil d'or très fin, termine en haut et en bas la bordure de la couronne. Ce cordon n'est pas ciselé sur l'or du bandeau, mais rapporté. La paroi extérieure du bandeau a été légèrement soulevée entre les saphirs et les perles, et sur ces bossages repoussés l'orfèvre a découpé des palmettes dont les jours sont remplis par des tables de pierres rouges semblables à celles de la bordure. La feuille intérieure du bandeau est unie. Au cercle inférieur de la couronne sont attachées vingt-quatre chaînettes d'or qui en garnissent ainsi tout le contour. Chacune des chaînettes tient en suspens une lettre exécutée en or et dont le dessus est garni de petits morceaux de verre rouge cloisonnés par des traits d'or; ces lettres forment l'inscription suivante : + RECCES-VINTHVS REX OFFERET. Le roi Reccesvinthe a conquis une place importante dans la dynastie des rois goths d'Espagne. Associé, en 649, à la puissance souveraine par son père Chindesvinthe, il régna seul, à la mort de celui-ci, en 653, et fut alors sacré par saint Eugène, évêque de Tolède. Il mourut en 672. Reccesvinthe était donc contemporain de saint Éloi († 663). A chaque lettre est attachée une pendeloque formée d'un saphir violacé, en forme de poire, qui tient à un ornement d'or décoré d'une pâte de verre. La couronne est suspendue par quatre chaînes d'or, ayant chacune cinq chaînons d'un beau travail qui offrent un ornement découpé à jour. Les quatre chaînes se rattachent à un double fleuron d'or enrichi de douze pendeloques de saphirs, et surmonté d'un chapiteau de cristal de roche finement travaillé; au-dessus s'élève une boule de la même matière qui reçoit l'anneau de suspension. Une chaînette d'or, fixée au fleuron, tient en suspens, au centre, et un peu au-dessous de la couronne, une riche croix dont la face principale est ornée de six gros saphirs et de huit perles fines. Les saphirs sont montés

à jour et sertis dans des griffes élégantes qui se terminent en forme de fleur de lis. Les perles, disposées deux par deux aux extrémités des quatre branches de la croix, sont enchâssées dans de petits cylindres d'or. Aux pieds et aux bras de la croix se rattachent des pendeloques semblables à celles qui terminent les lettres de l'inscription. Le revers de la croix est finement travaillé et présente six motifs de rosaces à jour qui correspondent avec la place occupée par les saphirs sur la face antérieure. On y voit une charnière et la naissance d'une attache qui peut faire supposer que cette croix avait servi de fibule. » *Histoire des arts industriels*, 2<sup>e</sup> éd., I, pp. 276-277.

L'usage des couronnes d'ornement pour les autels existait aussi en Orient, et notamment à Constantinople. Lorsque l'empereur assistait, dans l'église de Sainte-Sophie, à certains offices solennels, le patriarche détachait, à un moment donné, une des couronnes suspendues au-dessus de l'autel, et la plaçait sur la tête de l'empereur. Il était défendu sévèrement au prince de se l'ôter de ses propres mains ; le patriarche seul pouvait venir la reprendre pour l'attacher de nouveau au-dessus de l'autel.

Quelquefois, surtout à partir du IX<sup>e</sup> siècle, on donna le nom de *regnum* aux couronnes votives des autels pour les distinguer des couronnes de lumières.

On suspendait aussi parfois des croix près de l'autel.

7. **Couronnes de lumières.** Le luminaire, qu'on employait avec profusion dans la célébration des offices divins, était placé aux environs de l'autel, soit sur une table (comme cela se pratique encore aujourd'hui chez les Grecs), soit sur des candélabres, ou, plus souvent encore, sur des lustres en forme de couronne, suspendus dans le chœur, dans le sanctuaire et même quelquefois au milieu de l'église.

Fig. 253.



Les candélabres étaient beaucoup moins communs que les couronnes. Aussi Anastase le Bibliothécaire n'en mentionne-t-il qu'un très petit nombre parmi les dons offerts aux basiliques par les papes et les empereurs.

Les cierges et les lampes étaient presque toujours portés par des lustres affectant une forme plus ou moins circulaire, et appelés pour cette raison *couronnes de lumières*. C'étaient des cercles parfaits, ou très souvent aussi des arcs

de cercle, qui se joignaient les uns aux autres, et formaient des angles rentrants, tout en conservant à l'ensemble une forme plus ou moins ronde. La figure 253 donne le plan de cette dernière disposition.

Dans les anciens inventaires et dans les *Vies des souverains pontifes* d'Anastase, ces couronnes sont appelées *phara*, *canthara*, *phara coronata*, *phara canthara*, *polycandelae*, *coronae*. etc. On n'est pas d'accord sur la signification exacte de ces différents termes. Quelques-uns pensent qu'on appelait *canthari* ou *canthara* les couronnes portant des lampes à huile, *phari* ou *phara* celles qui étaient destinées à recevoir des cierges, et *phara canthara* celles qui étaient munies de lampes et de cierges, ou appropriées indifféremment aux deux usages. Il résulte d'un passage d'Anastase que *pharum cantharum* ne doit pas toujours s'entendre d'un lustre suspendu, mais qu'il peut aussi signifier une couronne pédiculée (1).

Quelquefois aussi le nom de *phare* était donné à des lustres dont le plan s'écarte du cercle. Ainsi, par exemple, Anastase parle d'un *phare* énorme en forme de croix, donné à l'église de Saint-Pierre par le pape saint Adrien, et d'un autre imitant un filet et orné de cinq lampes en forme de corbeille, que Léon III plaça dans la même église. Le premier pouvait porter 1370 cierges, le second, en argent très fin, pesait 37 1/2 livres (2).

Dans les descriptions qu'Anastase fait des couronnes et des lustres, il est souvent fait mention de tours, *turres*, de dauphins, *delphini*, et de pendoques, *clamacterii* ou *pendentes*. Les tours étaient les lanternes en forme de tour ronde ou carrée, placées de distance en distance sur la couronne, ou plus souvent encore dans les angles rentrants formés par la jonction des segments de cercle (voyez la fig. 253). Cette interprétation résulte clairement de divers passages d'Anastase et d'autres écrivains anciens, où il est parlé, comme dans le texte suivant extrait du *Chronicon cassinense*, de couronnes

(1) On lit dans la vie de Benoît III : « *Pharum cantharum argenteum sedentem in pedibus quatuor, a saracenis olim ablatum, in quo ad decus ipsius basilicae in diebus festis atque dominicis lucernae simul et cerei ponebantur, juxta lectorium mirifico opere fecit ac renovavit.* »

(2) Voici les textes qui se rapportent à ces curieux objets : « *Fecit (Adrianus) pharum majorem in eadem beati Petri ecclesia in typum crucis, qui pendet ante presbyterium, habentem candelas mille trecentas et septuaginta. Et constituit, ut quatuor vicibus in anno ipsum pharum accendatur, id est in Nativitate Domini, in Pascha, in natali apostolorum et in natali pontificis.* » N° 320. — « *Fecit vero (Leo in ecclesia beatae Mariae ad Praesepe) ante ingressum Praesepii pharum in modum retis ex argento purissimo cum canistris quinque, pensan. simul libras triginta septem et semis.* » N° 415. — On voit encore aujourd'hui un lustre en forme de croix dans la nef principale de l'église de Saint-Marc à Venise; Viollet-le-Duc l'a reproduit dans son *Dictionnaire raisonné du mobilier*, I, p. 150.



portant un grand nombre de tours : « Fecit (Desiderius) et pharum, id est coronam maximam de argento, librarum circiter centum, habens in circuitu cubitos viginti, cum duodecim turribus extrinsecus prominentibus, sex et triginta ex ea lampadibus dependentibus. » *Chronicon cassinense*, éd. de 1668, p. 362. Ensuite, il existe encore aujourd'hui, à Aix-la-Chapelle et à Hildesheim, de grandes couronnes de lumières garnies de tours, qui ne sont postérieures que de deux ou trois siècles à l'époque dont nous nous occupons. Les dauphins, *delphini*, étaient probablement des lampes qui avaient la forme d'un dauphin.

8. **Diptyques.** « Les diptyques (profanes), dit Labarte, remontent à une haute antiquité. Dans l'origine ils étaient formés de deux petites tablettes de bois ou d'ivoire se repliant l'une sur l'autre, et dont l'intérieur présentait une tablette renfoncée enduite de cire, sur laquelle on écrivait. De là le nom de *δίπτυχα* (1) et de *pugillares* qu'on leur donne, le premier à cause de leur double pli, le second en considération de leur petitesse, qui permettait de les renfermer dans la main. Ces tablettes étaient entourées de fils de lin sur lesquels on coulait de la cire que l'on imprimait d'un cachet. Elles servirent dès lors aux missives secrètes. Lorsqu'on eut ajouté d'autres feuilles à ces tablettes, elles prirent, suivant le nombre des plis, le nom de *τρίπτυχα*, *πεντάπτυχα*, etc. Les diptyques reçurent bientôt une destination plus intéressante. Au temps des empereurs, les consuls et, dans l'origine, les questeurs, pour consacrer le souvenir de leur élévation, envoyaient à leurs amis, ainsi qu'aux personnages d'un haut rang dont ils avaient obtenu les suffrages, et aux gouverneurs des provinces, des diptyques d'ivoire dont les parties extérieures étaient sculptées en bas-relief. On y traçait ordinairement l'image du consul revêtu de tous les ornements de sa dignité, et tenant d'une main la *mappa circensis*, rouleau d'étoffe qu'il jetait dans l'arène pour donner le signal des jeux, et de l'autre le *scipio* ou sceptre consulaire, qui était surmonté des figures des empereurs régnants; on y voyait encore assez souvent, dans le bas du tableau, une représentation des jeux du cirque dont le consul avait gratifié le peuple lors de son installation. Les noms du consul et ses titres se trouvaient ordinairement inscrits au haut des tableaux... Une loi du code théodosien (*lex* XI, *tit.* XI), de l'année 384,

(1) Ce mot est dérivé de *δύς*, deux fois, et *πύχον*, pli, tablette, c'est-à-dire objet plié en deux. Les mots *tripyque*, *pentapyque* et *polyptyque*, dérivés de la même racine *πύχον*, signifient des objets composés de trois, cinq ou un plus grand nombre de plis ou tablettes.

interdit à tout autre qu'aux consuls ordinaires de donner des diptyques d'ivoire. » *Histoire des arts industriels*, 2<sup>e</sup> éd., I, p. 105.

Dès son origine, l'Église chrétienne eut des diptyques ; il en est fait mention dans la liturgie de saint Marc et dans celle de saint Denis l'Aréopagite. C'étaient des tablettes ou des catalogues sur lesquels on inscrivait certains noms pour en conserver la mémoire, et les lire, du moins en partie, dans les réunions sacrées des fidèles. Il y avait plusieurs classes de diptyques : ceux des *baptisés*, où l'on inscrivait les néophytes ; ceux des *vivants*, qui recevaient les noms du souverain pontife régnant, des évêques, des prêtres, des empereurs, des rois, des princes et des bienfaiteurs de l'Église ; ceux des *saints*, dans lesquels on mentionnait les personnes qui avaient illustré l'Église par le martyre ou une grande sainteté de vie ; enfin ceux des *défunts*, où se trouvaient les noms des évêques, des prêtres, des clercs et des simples fidèles décédés, qu'on recommandait aux prières de la communauté chrétienne.

Les noms étaient inscrits sur les deux faces intérieures du diptyque : d'un côté les noms des vivants, de l'autre ceux des morts. Mais comme ces faces ne pouvaient contenir qu'un nombre très restreint de noms, on inséra, entre les deux tablettes, des feuillets de parchemin.

Les tablettes des diptyques les plus anciens ont ordinairement en longueur le double ou le triple de leur largeur (voyez fig. 254 et 255). Dans les diptyques plus récents la forme se rapproche du carré.

Pendant les premiers siècles, l'Église chrétienne se servit souvent des riches diptyques consulaires pour y inscrire et renfermer ses catalogues sacrés ; elle fit cependant, déjà à cette époque, confectionner aussi pour son usage des tablettes ornées de symboles exclusivement chrétiens. On peut donc, sous le rapport de l'origine, distinguer deux espèces de diptyques sacrés : les diptyques consulaires adaptés à la liturgie, et les diptyques purement ecclésiastiques.

Il existe encore de nos jours un bon nombre de diptyques consulaires qui, dans la suite des temps, ont été transformés en diptyques ecclésiastiques. Labarte en donne un catalogue détaillé dans son *Histoire des arts industriels*, 2<sup>e</sup> éd., I, pp. 106-110. Ils datent tous des IV<sup>e</sup>, V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles.

On conservait autrefois deux de ces diptyques à Liège : l'un à la collégiale de Saint-Martin, l'autre à la cathédrale de Saint-Lambert. Le premier, qui date de l'année 449, représente le consul Flavius Astyrius, assis sur la chaise curule, tenant d'une main le *scipio* et de l'autre la *mappa circensis*, et ayant un lecteur à chaque côté ; les bustes de l'empereur et de l'impératrice, que

l'on voit souvent dans la partie supérieure du diptyque, et les jeux du cirque, qui occupent ordinairement le bas, font complètement défaut. La première feuille est entièrement perdue, la seconde est au musée de Darmstadt. Le diptyque appartenant jadis à la cathédrale de Saint-Lambert et connu sous le nom de *diptyque de Liège*, *diptychon Leodiense*, est de Flavius Anastasius, devenu consul d'Orient en 517. Le consul y figure avec les attributs et les accessoires ordinaires énumérés ci-dessus p. 251. Le premier feuillet se trouve actuellement au musée de Berlin, et le deuxième au South Kensington museum de Londres. On distingue encore très bien, au revers du feuillet de Berlin, un catalogue de noms de saints distribués sur quarante-deux lignes. La plupart de ces noms sont ceux que l'on récite aujourd'hui au canon de la messe, immédiatement après le *Sanctus* (1).

On a aussi quelquefois converti en diptyques ecclésiastiques des tablettes d'ivoire autres que les diptyques consulaires, lorsque par leur forme oblongue ces objets se prêtaient à cette transformation. C'est là le cas, par exemple, pour le feuillet d'ivoire du VI<sup>e</sup> ou du VII<sup>e</sup> siècle, conservé au trésor de Tongres, que nous avons reproduit ci-dessus p. 194. Ayant fait partie primitivement d'un siège épiscopal, il a servi à un diptyque au IX<sup>e</sup> et au X<sup>e</sup> siècle, comme le prouve l'inscription suivante, placée sur le revers et mentionnant les noms des huit évêques qui ont gouverné le diocèse de Liège de 840 à 956 : HARTGERII EPI; FRANCONIS EPI; STEPHANI EPI; RICHARII EPI; HUGONIS EPI; FARABERTI EPI; BALDRICI EPI; EVERACLI EPI (*episcopi*).

Les diptyques purement ecclésiastiques étaient en ivoire ou en métal. Ils avaient leurs faces extérieures ornées de sculptures ou de ciselures représentant le Christ et la sainte Vierge, des scènes empruntées à l'histoire de l'ancien et du nouveau Testament, ou des symboles chrétiens.

Nous donnons (fig. 254) le premier feuillet d'un diptyque sacré, en ivoire, qui remonte pour le moins au VIII<sup>e</sup> siècle. Il a 30 centimètres de haut sur 18 de large, et appartenait autrefois à l'église de Genoels-Elderen, d'où il a passé dans le musée royal d'antiquités, dit de la porte de Hal, à

(1) Le diptyque de Saint-Martin a été publié par GORI, *Thesaurus veterum diptychorum*. II, p. 105, pl. XVIII; et WILTHEIM, *Appendix ad diptychon leodiense*, Liège 1660, pp. 2 et 3; et celui de Saint-Lambert par WILTHEIM, *Diptychon leodiense*, Liège 1659; GORI, ouv. cité, I, pp. 1 et 263; et SALIG, *De diptychis veterum*, p. 1; le deuxième feuillet en partie brisé, qui se trouve au South Kensington museum de Londres, a été reproduit par la photographie dans l'ouvrage intitulé : *Ancient and mediaeval ivories of the South Kensington museum*, London 1872, p. 131. La bibliothèque nationale de Paris possède un diptyque du même consul Flavius Anastasius, entièrement semblable à celui de Liège; il provient de Bourges et a été reproduit par LABARTE, *Hist. des arts industr.*, 2<sup>e</sup> éd., I, pl. 11.

Bruxelles. Aux pieds du Christ, imberbe et placé entre deux anges, on voit  
Fig. 254.



Premier feuillet d'un diptyque en ivoire, du <sup>viii</sup><sup>e</sup> siècle,  
provenant de l'église de Genoels-Elderen (Limbourg belge).

N. B. Notre gravure reproduit le diptyque tel qu'il est exposé au musée royal d'antiquités à Bruxelles. Les coins A et B ont été transposés, de sorte qu'on doit lire l'inscription en commençant par le coin B : † VBI DNS AM ; ensuite continuer à la ligne horizontale supérieure . BVLABIT SVPER ASPIDEM ET BASILISCV M ET CON ; puis reprendre le coin A : CVLCABIT LEONEM, et finir par : ET DRACONEM. Plusieurs lettres sont liées et inscrites les unes dans les autres.



Fig. 255.



Feuillet de diptyque  
à la cathédrale de Tournai.  
(IX<sup>e</sup> siècle.)

(D'après Croquet, *Tournay et Tournaisis*).

un aspic, un basilic, un lion et un dragon. C'est la traduction du verset du psalmiste : « Vous marcherez sur l'aspic et le basilic, et vous foulerez aux pieds le lion et le dragon. » La scène est entourée de la légende : VBI DNS (Dominus) AMBVLABIT SVPER ASPIDEM ET BASILISCVM ET CONCVLCABIT LEONĒ ET DRACONEM (Ps. XC, 13). Sur le second feuillet on a figuré l'Annonciation et la Visitation de la sainte Vierge.

La cathédrale de Tournai possède aussi un diptyque, en ivoire, très remarquable, qui date du IX<sup>e</sup> siècle. Sur le premier feuillet on voit le crucifiement et la glorification du Christ, sur le second saint Nicaise entre deux personnages. Voici (fig. 255) le deuxième feuillet; nous donnerons le premier en traitant de l'iconographie de la période romane.

Lorsque l'usage de lire les diptyques aux offices sacrés fut tombé en désuétude, on transforma les tablettes sculptées ou ciselées en couvertures de livres liturgiques. C'est pour cette raison qu'on donne souvent le nom de *diptyques* à d'anciennes couvertures d'évangélaire, ne provenant pas d'un diptyque proprement dit, mais sculptées spécialement pour décorer la reliure d'un livre.

9. **Evangélistes et couvertures d'évangélaire.** L'Église a toujours professé, pour les saints Évangiles, un grand respect, qui, aux premiers siècles, se manifesta de plusieurs manières.

D'abord, les évêques et les prêtres mirent un soin particulier pour con-



server le texte sacré dans toute sa pureté; et, à cet effet, ils en firent souvent des copies de leur propre main. Ce fait nous est attesté pour saint Pamphile, Eusèbe et saint Jérôme. Il nous reste encore aujourd'hui plusieurs manuscrits grecs et syriaques portant les souscriptions placées par les deux premiers à la fin des exemplaires corrigés et collationnés par leurs soins. En voici quelques-unes : *Corrigendo accurate ego Eusebius correxi, Pamphilus collationem instituentem*; — *Pamphilus et Eusebius sedulo correxerunt*; — *manu propria sua Pamphilus et Eusebius correxerunt*; — *iterum manu nostra nosmet Pamphilus et Eusebius correximus*. Vers le milieu du IV<sup>e</sup> siècle, saint Hilaire de Poitiers et, deux siècles plus tard, saint Victor, évêque de Capoue, transcrivirent les Évangiles de leur propre main.

Ensuite, les chrétiens, surtout à partir du temps de saint Jérôme, ornèrent le plus richement possible le livre des Évangiles (1). Cette richesse se faisait remarquer tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du volume.

Souvent le texte sacré était écrit en lettres d'or sur des membranes teintes en pourpre. L'usage d'écrire ainsi les livres les plus précieux existait déjà au IV<sup>e</sup> siècle. Voici comment s'exprime saint Jérôme en parlant du luxe qu'on mettait dans ces copies : « Les parchemins, dit-il, sont teints en pourpre; l'or est liquéfié pour former des lettres, et les volumes sont revêtus de pierreries. » *Ép.* XXII. Saint Éphrem rapporte que les moines occupaient leurs loisirs à teindre les parchemins destinés à recevoir le texte sacré. Il existait autrefois, dans le trésor d'Aix-la-Chapelle, un évangélaire écrit en lettres d'or sur des feuilles teintes en pourpre; ce précieux manuscrit se trouve actuellement à Vienne. On voit aussi, à la bibliothèque de Trèves, des feuillets détachés d'un évangélaire du même genre.

A l'extérieur, les livres des Évangiles étaient ornés avec une grande recherche; l'or, l'argent, la verroterie cloisonnée, les pierreries et les perles se prodiguaient sur leurs couvertures, et, pendant longtemps, on eut l'habitude de les renfermer dans des cassettes ou coffrets, *capsae*, richement travaillés. Saint Grégoire de Tours raconte que Childebart, roi des Francs, au VI<sup>e</sup> siècle, revenant de l'Espagne, « rapporta, parmi ses trésors, des objets sacrés d'un grand prix, savoir : soixante calices, quinze patènes, vingt boîtes à évangélaire; le tout en or pur et orné de pierres précieuses. » *Hist. ecclés. des Francs*, liv. III, n. 10. Ces coffrets étaient, pour l'ordinaire, composés

(1) Ce fut saint Jérôme qui, par ordre du pape saint Damase, réunit, pour la première fois, les quatre Évangiles en un seul volume. Avant ce temps chaque Évangile était transcrit dans un volume séparé.

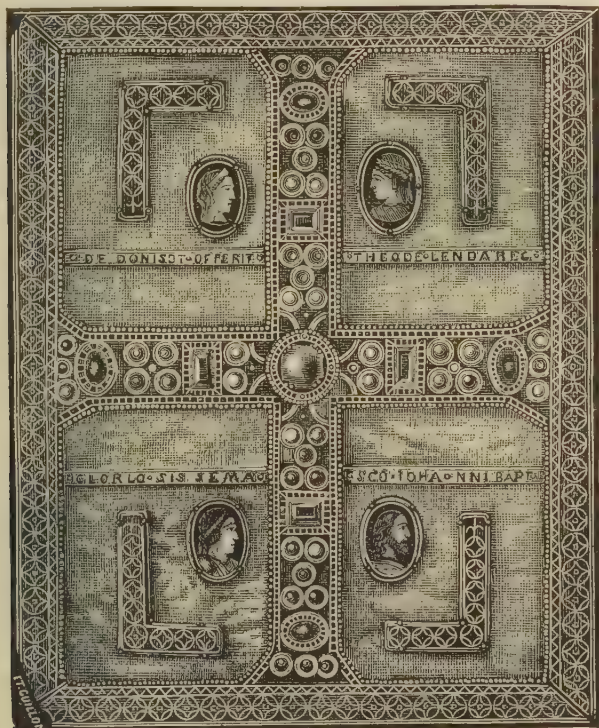
de lames d'argent ou même d'or, et richement semés de pierreries. Il existe, au musée du Louvre à Paris, une cassette d'évangélaire, de travail byzantin, datant du IX<sup>e</sup> siècle environ. Elle est en or et décorée d'émaux cloisonnés.

Les couvertures d'évangélaire peuvent être divisées en deux classes : celles formées de lames métalliques et celles d'ivoire.

Parmi les premières, les unes étaient simples, sans figures, et même quelquefois dépourvues de toute ornementation ; les autres, décorées de verroterie cloisonnée et de ciselures en relief représentant des sujets religieux.

On pourra se former une idée des couvertures peu ornées par les fig. 254 (p. 254) et 262 (p. 273) : dans la première, le Sauveur et, dans la dernière, le diacre de l'évêque Maximien tiennent en main des livres dont la couverture est ornée de simples pierreries.

Fig. 256.



Couverture d'évangélaire, en or avec grenats cloisonnés, au trésor de Monza.  
(Commencement du VII<sup>e</sup> siècle).

Nous donnons (fig. 256) une couverture riche. Elle est formée de deux ais d'or, entièrement semblables et mesurant 0<sup>m</sup>34 de hauteur sur 0<sup>m</sup>26 de largeur. Une croix pattée, munie de chatons d'or sertissant des pierres fines et des perles, occupe le centre de chaque ais. Les quatre parties du champ comprises entre les bras de la croix sont ornées chacune d'un camée placé dans l'angle d'un gamma grec l', droit ou renversé. Le gamma ainsi que la bordure extérieure se compose de petits cercles d'or divisés intérieurement par des segments de cercle et cloisonnant des grenats en table. Trois camées de chaque ais sont des pierres antiques ; le quatrième, en jaspe sanguin, est moderne. Sur l'ais que reproduit notre gravure, celui-ci se trouve en bas à droite et porte une tête de Christ ; sur l'autre il représente la sainte Vierge. Ces deux derniers camées ont été mis là, en 1773, pour remplacer des camées antiques qu'on avait volés. Deux listels, parallèles à la traverse horizontale de la croix, portent, sur l'ais supérieur, l'inscription : DE DONIS DIVI OFFERIT THEODELENDA REG. GLORIOSISSEMA SCO JOHANNI BAPT. ; qui se continue sur l'ais inférieur : IN BASELICA QUAM IPSA FUND. IN MODICIA PROPE PAL. SVVM, c'est-à-dire : *Des dons divins la très glorieuse reine Théodelinde offre (cet objet) à saint Jean Baptiste dans la basilique qu'elle a fondée à Monza, auprès de son palais.* Cette couverture d'évangélaire est un des rares monuments de l'orfèvrerie du VII<sup>e</sup> siècle parvenus jusqu'à nous. Elle fut donnée à l'église de Monza, près de Milan, par Théodelinde, reine des Longobards, avec plusieurs autres objets, dont quelques-uns, existant encore aujourd'hui, rendent le trésor de Monza un des plus remarquables de l'Italie.

Les sujets figurés sur les couvertures d'évangélaire en ivoire et en métal ne diffèrent pas de ceux des diptyques. Ce sont des symboles ou des scènes empruntées au nouveau Testament, et principalement à la vie et à la passion de Notre-Seigneur. Lorsque l'image du Sauveur occupe l'ais supérieur, on trouve régulièrement celle de la sainte Vierge sur l'ais inférieur.

Les couvertures en ivoire ont été conservées jusqu'à nos jours en beaucoup plus grand nombre que celles en métal précieux. On aurait tort cependant de conclure de ce seul fait qu'autrefois aussi les premières étaient beaucoup plus répandues que les secondes ; car un grand nombre de couvertures d'or et d'argent ont été jetées au creuset pour qu'on pût employer à d'autres usages le métal provenant de leur fusion.

10. **Étoffes précieuses.** Nous dirons d'abord quelques mots des *matières* employées anciennement dans la fabrication des étoffes, puis nous nous

occuperons des *tissus* ou étoffes dont l'ornementation est obtenue par le tissage lui-même, enfin nous traiterons des *broderies* ou étoffes dans lesquelles l'ornementation est ajoutée à l'aiguille sur un tissu préexistant.

A. *Matières des étoffes*. Pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne, les vêtements ordinaires étaient de toile ou, plus souvent encore, de laine. Les étoffes de soie constituaient un objet de grand luxe chez les Romains. On les tirait de la Perse et d'autres pays de l'Asie centrale en les payant au poids de l'or : Ὀλοσερικὰ ὁμοῖα τῷ χρυσῷ, dit la *Lex rhodia*, c'est-à-dire : *Les étoffes de soie valent leur pesant d'or*. Introduites sous les premiers empereurs, elles demeurèrent rares pour le moins jusqu'au IV<sup>e</sup> siècle. Aussi, au temps des persécutions, l'Église ne se servit-elle communément que d'ornements sacrés de toile ou de laine. Après la conversion de Constantin, l'usage des tissus de soie pour les vêtements liturgiques se généralisa assez rapidement, au point même que le souverain pontife saint Silvestre, contemporain de cet empereur, fut obligé de le proscrire pour les linges d'autel appelés corporaux (1). « Il ordonna, dit Anastase, que le sacrifice de l'autel fût offert. non sur un tissu de soie ou quelque autre étoffe teinte, mais sur de la toile fabriquée de lin ordinaire, et cela parce que le Corps de Notre-Seigneur Jésus-Christ fut enseveli dans un linceul blanc. » *Vies des souv. pont.*, n<sup>o</sup> 35.

Dès le IV<sup>e</sup> siècle, il existait à Constantinople, et peut-être aussi dans certaines localités de la Grèce, quelques rares métiers pour le tissage de la soie ; mais on était obligé de tirer la soie brute de la Perse, de l'Inde et même de la Chine. Lorsque, au VI<sup>e</sup> siècle, l'empereur Justinien eut, au prix de grands sacrifices, introduit la culture du ver à soie dans l'empire d'Orient, les étoffes de soie devinrent très communes en Europe, non seulement pour les ornements sacrés mais aussi pour les habits ordinaires. Les tissus asiatiques et africains continuèrent toutefois, encore bien longtemps après cette époque, à être recherchés en Occident à cause de leur bonne qualité et de la grande variété de leur décoration. Ce ne fut qu'au XIII<sup>e</sup> siècle que l'Occident cessa définitivement d'être tributaire à l'Orient pour les étoffes de soie.

B. *Tissus*. Nous passons sous silence les tissus *unis*, c'est-à-dire d'une seule teinte et dépourvus d'ornements brochés faisant saillie sur l'étoffe. De cette classe nous ne mentionnerons que le byssus, si hautement prisé des anciens, et qui n'est autre qu'une toile de lin très blanche et très fine, décorée parfois de broderies à l'aiguille. En 1868, on a retiré de la châsse de

(1) On appelle *corporal*, en latin *corporale* ou *palla corporalis*, le linge qu'on étend sur l'autel pour y déposer les saintes espèces.



saint Servais à Maestricht un curieux morceau de byssus avec ornements brodés, composés de médaillons circulaires renfermant l'arbre de *hom* placé entre des oiseaux affrontés.

Outre les tissus unis, il en est d'autres décorés de figures, ordinairement multicolores, obtenues soit par l'application de teintes variées après l'opération du tissage, soit pendant le tissage à l'aide de certaines combinaisons des fils de la chaîne et de la trame. L'ornementation qui est le résultat du tissage s'appelle *brochée*.

Du moment qu'on sut fabriquer des étoffes pour les vêtements, on chercha à les embellir en y produisant des figures variées. Parmi ces étoffes un certain nombre devaient leur ornementation à la disposition variée des fils de la trame. Le goût des étoffes décorées se développa de bonne heure chez les Grecs, et fut transmis aux Romains sous les empereurs. Cet engouement ne fit que croître dans la suite, et devint bientôt excessif. Le passage suivant, que nous empruntons à une homélie d'Astérius, évêque d'Amasée à la fin du IV<sup>e</sup> siècle, renferme un tableau saisissant du luxe outré qui existait à cette époque dans les vêtements; il prouve aussi que la décoration n'était pas toujours superficielle, mais quelquefois brochée dans l'étoffe. En parlant de l'habileté des fabricants de l'empire d'Orient dans la confection des tissus : « Ils n'ont pas mis de limites, dit-il, à leur folle industrie. Dès qu'on eut inventé l'art aussi vain qu'inutile du tissage, qui, rivalisant avec la peinture, sait rendre dans les étoffes, par la combinaison de la *chaîne* et de la *trame* (*artem pictoriam per stamen et subtegmen imitatur*) les figures de tous les animaux, ils achetèrent avec empressement, tant pour eux que pour leurs femmes et leurs enfants, des habillements couverts de fleurs et offrant des images d'une variété infinie;... de sorte que, quand les riches viennent à se produire en public avec ces vêtements, ils ressemblent à des surfaces couvertes de peintures. Et il arrive quelquefois que les enfants se rassemblent, les montrent au doigt en riant, et leur laissent à peine un moment de répit. On voit là des lions, des panthères, des ours, des taureaux, des chiens, des forêts, des rochers, des chasseurs, et tout ce que les peintres savent copier dans la nature. Ce n'était donc pas assez d'orner ainsi les murailles; il fallait animer les tuniques mêmes ainsi que les manteaux qui les couvrent. Ceux et celles qui ont plus de religion parmi les riches suggèrent aux artistes des sujets tirés de l'histoire évangélique, et font représenter Notre-Seigneur Jésus-Christ au milieu de ses disciples, ou bien ses divers miracles, les noces de Cana avec les amphores, le paralytique portant son



lit sur les épaules, l'aveugle guéri par un peu de boue, l'hémorroïsse touchant la frange des vêtements du Sauveur, Madeleine aux pieds du Sauveur, Lazare sortant du sépulcre; et ils se figurent en cela faire une œuvre pie et se couvrir d'habits agréables à Dieu! (1) » Ces éloquentes paroles visaient particulièrement les fidèles d'Amasée, petite ville de l'Asie Mineure; mais les mêmes travers existaient aussi à Rome et en Occident.

On aurait tort, croyons-nous, de prendre trop à la lettre et de vouloir interpréter le passage d'Astérius comme si, dès le IV<sup>e</sup> siècle, l'ornementation des étoffes était régulièrement le résultat du tissage. Nous savons trop bien par le témoignage des chroniqueurs contemporains, que, sur les riches étoffes de soie, les sujets religieux étaient ordinairement reproduits au moyen de l'aiguille, quelquefois même par une peinture superficielle. Il est donc probable que l'évêque d'Amasée, en parlant de l'ornementation brochée, n'avait en vue que certaines étoffes de toile, de laine, peut-être même de soie, décorées de figures géométriques ou d'autres motifs faciles à exécuter, empruntés au règne animal et végétal.

Quelques étoffes contenaient, en plus ou moins grande quantité, des fils ou lamelles d'or; elles ressemblaient au drap d'or et portaient le nom de *chrysoclavum*, *auroclavum*, et aussi *fundatum*; d'autres se distinguaient par l'éclat des couleurs et la variété des dessins. C'est dans ces qualités qu'on trouve la raison des différentes expressions employées pour les désigner. Les unes étaient nommées blanches, *vela alba*, pourpres, de *blatthin*, rouges inusables, *rubea alytina* (2), tissues d'or, *auro texta* ou de *fundato*, enrichies de perles, *margaritis ornata*, ou en grec *πρασινορόδινα*, *κοκκοπράσινα*, *πρασινοτριβλάττα*, c'est-à-dire vertes et roses, vertes et pourpres ou écarlates. Les autres portaient le nom de *vela habentia historiam leonum*, *tigrium*, *elephantum*, *pavonum* (3), *aquilarum*, ou simplement celui de *leonata*, *pavonata*, *cum leonibus*, *cum gryphis*, *cum rotis*, *arboribus et hominum effigibus*, selon qu'elles étaient décorées de la représentation de ces différents objets. Outre l'aigle et le paon, les oiseaux qu'on rencontre le plus souvent dans les tissus anciens sont le cygne, le canard, le faisan et l'hirondelle. Les

(1) I Hom., de Divite et Lazaro.

(2) En grec *ἄλυτος*, indissoluble, mot dérivé de *α* privatif et de *λύω*, je lie.

(3) La figure du paon est une de celles que l'on aimait à multiplier sur les anciens tissus. L'empereur Constantin Porphyrogénète nous apprend que les grands personnages de la cour de Byzance devaient porter, à la fête de Noël, des vêtements ornés de figures de paons. Le griffon, *gryphus*, animal fabuleux ayant le corps d'un quadrupède et la tête d'un aigle, était aussi représenté fort souvent. Anastase mentionne un grand nombre d'étoffes ornées de figures de paons et de griffons.

végétaux aussi y figurent fréquemment. En un mot, toute la nature animée et inanimée, réelle et fantastique, est reproduite dans ces tissus. Chose digne de remarque, sur quelques étoffes anciennes on trouve des cœurs, des carreaux, des piques et des trèfles semblables à ceux de nos cartes à jouer modernes.

Pendant la période latine la fabrication textile de la soie était complètement inconnue dans l'Europe méridionale et occidentale. On tirait les étoffes de soie de l'Asie, de l'Égypte, de la Grèce et de Constantinople. C'est pour cette raison qu'on les appelait souvent *étoffes transmarines*, *pallia transmarina*, et plus tard aussi *étoffes des Sarrasins*, *pallia Saracenorum*.

Fig. 257.



Tissu de soie, du iv<sup>e</sup> siècle, au trésor de Saint-Servais à Maestricht.  
(D'après le *Trésor de Maestricht*.)

car les Arabes mahométans en fournissaient une très grande quantité à l'Occident. Plusieurs tissus sont désignés par des noms spéciaux indiquant clairement leur origine asiatique ou africaine. Le *damas*, la *lévantine*, les *tissus de Tyr* ou d'*Alexandrie*, *vela tyria* ou *alexandrina* (1), enfin les *soies d'Afrique*, *serica africana*, sont de ce nombre.

Quelques tissus fabriqués en Orient portent des inscriptions arabes, qui en prouvent d'une manière évidente la provenance asiatique ou africaine.

Nous donnons (fig. 257), réduite au cinquième de sa grandeur, une curieuse étoffe de soie du IV<sup>e</sup> siècle, retirée en 1863 de la châsse de saint Servais à Maestricht. Elle a fait partie des ornements pontificaux du saint évêque, et se compose d'une succession de médaillons circulaires renfermant deux divinités païennes en costume de guerrier ; ce sont probablement Castor et Pollux. Les deux frères se trouvent debout au haut d'une colonne cannelée dont la plinthe est décorée d'un bucrane. De chaque côté on voit, sur le sol, un sacrificateur amenant un taureau qu'il tient d'une main par la corne, de l'autre par une corde ; des génies faisant des libations voltigent dans l'air au-dessus des sacrificateurs. L'étoffe est très solide et offre une grande ressemblance avec celle que nous désignons aujourd'hui sous le nom de gros grain ; son ton dominant est pourpre avec un appoint de jaune pâle pour les carnations, et de vert sombre pour les rinceaux et le manteau des deux divinités. Elle constitue le seul exemple connu jusqu'ici d'un tissu ancien orné de la représentation d'un sacrifice païen.

On a extrait, de la châsse de sainte Landrade à Munsterbilsen, une étoffe brochée de soie extrêmement remarquable. Dans des médaillons circulaires à fond rouge on voit un *quadriga* lancé au galop. Le conducteur, vêtu d'une tunique blanche à larges garnitures bleu foncé et flanqué de deux génies tenant des sceptres et des couronnes, agite un fouet pour stimuler ses coursiers blancs ; à en juger par son teint, on dirait qu'il est éthiopien. Le costume du vainqueur rappelle celui de l'empereur Justinien. Cette étoffe date du VIII<sup>e</sup> siècle et sort d'un atelier persan ou plutôt byzantin.

Lorsqu'en 1843, on ouvrit la châsse du trésor d'Aix-la-Chapelle qui renferme les ossements de Charlemagne, on y découvrit deux étoffes de soie, anciennes et très remarquables : l'une, de petite dimension et d'un brun foncé, porte des aigles, des lièvres et des végétaux ; l'autre, que nous repro-

(1) On donne particulièrement le nom de *vela alexandrina* à des tentures de soie pourpre décorées de figures d'animaux.



duisons (fig. 258), a trois mètres environ de long et deux de large; sur un

Fig. 258.



K. L. GILLON

Étoffe ancienne, trouvée dans la châsse de Charlemagne à Aix-la-Chapelle.

fond rouge très éclatant sont disposés des cartouches ou médaillons, au centre desquels on voit des éléphants jaunes à trompe verdâtre; des disques ovales, composés de feuillages de différentes couleurs, remplissent les intervalles qui les séparent. La bordure du tissu, également de couleur jaune, est ornée de feuillages verts et bleus. Une inscription grecque, brochée dans l'étoffe à l'un des angles, mentionne le nom d'un Michel, primicier de la chambre impériale; c'est sans doute lui qui fit la commande de l'étoffe. Ce tissu remonte probablement au VIII<sup>e</sup> siècle; il se pourrait même qu'il fût plus ancien. On trouve des chromolithographies des étoffes de la châsse de Charlemagne dans les *Mélanges d'archéologie* des pères Cahier et Martin, II, pl. 9, 10 et 11; et III, pl. 16.

Un tissu de soie orné de sujet chrétien fut trouvé, il a quelques années, avec les orfrois dont nous parlons ci-dessous, p. 269, dans la châsse des saintes Herlinde et Relinde à Maeseyck. Nous en reproduisons le dessin fig. 259. Les ornements, qui sont verts, se détachent vigoureusement sur un fond

Fig. 259.



Tissu de soie du VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle, au trésor de l'église de Maeseyck.

rouge. En plusieurs endroits le vert a passé au jaune, sans doute par l'action de la lumière du jour. Au milieu du médaillon central, de forme ovale ou dodécagone, composé d'une succession d'entrelacs et d'arcatures, on voit le prophète David assis dans une chaire à haut dossier. Il porte un sceptre en forme de croix dont les branches se terminent en fleurons. Devant lui se trouve inscrit son nom : DAVID. Des carrés, qui renferment, au centre d'entrelacs, une croix grecque, remplissent les intervalles entre les médaillons; un canard est perché sur chacun de leurs angles. Ce remarquable tissu, qui a fait partie d'une chasuble dont la *praetexta* a été brodée par les deux saintes sœurs, constitue un intéressant spécimen de la fabrication textile de Constantinople au VIII<sup>e</sup> ou au IX<sup>e</sup> siècle.

La châsse de Saint-Lambert à Liège renfermait aussi deux beaux tissus



Fig. 260.



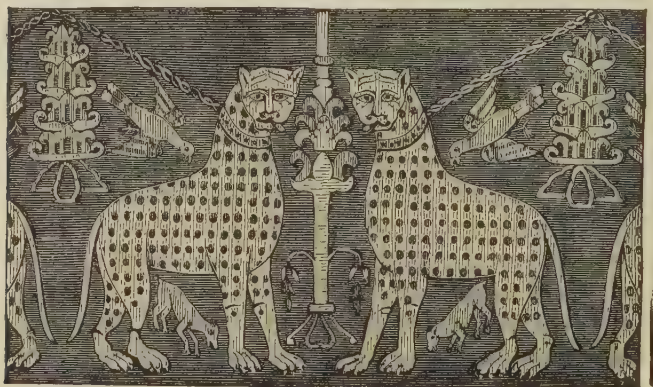
Étoffe ancienne trouvée dans la chASSE  
de Saint-Lambert à Liège.

bien remonter l'une et l'autre au IX<sup>e</sup> ou au X<sup>e</sup> siècle.

Les étoffes les plus anciennes sont souvent décorées de médaillons circulaires ou ovales dans le genre de ceux des étoffes de Maestricht, Aix-la-Chapelle et Maeseyck, obtenus soit par le tissage, soit par des broderies appliquées postérieurement. Dans les écrits d'Anastase et d'autres auteurs anciens ces médaillons sont appelés *rotæ*, *scutellæ*, *orbiculi*, et les étoffes qui en sont ornées *pallia rotata*, *scutellata* et *orbiculata*. Plus rarement l'orne-

anciens. Dans le premier, qui est garni d'une bordure, se détache sur un fond rouge cinabre une ornementation d'un jaune vif. Le dessin de ce tissu est formé par des cercles, dans lesquels se trouvent des animaux fantastiques, placés dos à dos et tournant la tête pour se regarder. Le second (fig. 260), contient une série de médaillons, de forme presque hexagone, remplis de fleurons et de dessins géométriques. Ces étoffes pourraient

Fig. 261.



Étoffe dite de Saint-Mesme, à Chinon (Indre-et-Loire).

mentation consiste en rectangles, hexagones (fig. 260), octogones, ou en simples bandes parallèles, comme dans l'exemple précédent (fig. 261), représentant un tissu oriental de soie que, dans la langue d'Anastase, on pourrait désigner sous le nom de *velum* ou *vestis habens historiam arboris cum leopardis et avibus*. Le fond de l'étoffe est bleu; les léopards, les petits quadrupèdes, les oiseaux, l'arbre et les chaînes sont alternativement blancs avec taches rouges, et jaunes avec taches vertes, comme on peut le voir dans les *Mélanges d'archéologie* des pères Cahier et Martin (II, pl. XIII), où l'étoffe de Chinon est reproduite par la chromolithographie. Le végétal entre les deux léopards affrontés est l'arbre sacré, si commun dans les tissus orientaux et connu sous le nom de *hom*; les oiseaux sont des aigles, les petits quadrupèdes sous les léopards des lièvres ou des animaux carnassiers. Les deux masses en forme de tour, auxquelles viennent aboutir les chaînes passées au cou des léopards, représentent des autels de feu nommés *pyrées*. Tous ces emblèmes sont empruntés à la religion de Zoroastre et montrent que le tissu est de provenance persane.

Comme on le voit par les exemples dont nous venons de parler, l'ornementation des tissus précieux que l'on tirait de l'Orient, et principalement de la Perse, consistait en motifs empruntés aux règnes animal et végétal, parfois même à la mythologie de ce dernier pays. On aurait tort de vouloir chercher du symbolisme chrétien dans ces représentations si variées. Il n'y a là qu'un produit de l'imagination des artistes orientaux qui ont confectionné ces étoffes. « Je vois ici plus d'un lecteur, dit à ce sujet le P. Cahier, fort scandalisé d'apercevoir dans l'église des éléphants, lions, aigles, griffons, licornes, canards, paons, etc., et se demandant ce que tous ces animaux avaient affaire avec le lieu saint; je réponds à cela que l'Église n'empêche personne de faire mieux, et que de longue main les papes adoucissaient ce qu'il peut y avoir de profane dans ces figures un peu séculières, en les faisant accompagner de scènes bibliques brodées, au moyen desquelles la forme emportait le fond. » *Mélanges d'archéologie*, II, p. 104.

Les symboles et les sujets chrétiens n'apparaissent qu'exceptionnellement, et cela à une époque relativement récente, sur quelques produits des ateliers grecs ou byzantins : ce sont de petites croix grecques pattées inscrites dans des cercles (*vela rotata cum cruce*), des animaux symboliques tels que le lion et le paon, rarement un personnage isolé. Les scènes historiques de l'ancien et du nouveau Testament ne commencent à être représentées communément sur les étoffes brochées que dans le cours du VIII<sup>e</sup> siècle.

Nous terminons ces réflexions sur les tissus de soie de la période latino-byzantine par une dernière remarque. L'art de fabriquer les tissus et de les orner dans le tissage même avec les fils de la trame est resté stationnaire pendant plusieurs siècles; il est donc difficile de déterminer, par la seule inspection d'un tissu, l'époque à laquelle il a été fabriqué.

C. *Broderies*. Les Romains donnaient aux broderies le nom d'*étoffes* ou *œuvres phrygiennes*, *pallia* ou *opera Phrygiae*, et aux brodeurs celui de *phrygiens*, *phrygiones*, parce qu'on attribuait aux Phrygiens, peuple de l'Asie Mineure, l'invention de l'art du brodeur. Pour la même raison on a appelé, pendant le moyen âge, *orfroi*, c'est-à-dire *or de Phrygie*, *aurum Phrygiae*, *aurifrisium*, une broderie exécutée en tout ou en partie avec des fils d'or. Comme les Romains affectaient de croire que les peuples de l'Orient manquaient de civilisation, ils désignèrent souvent les broderies sous le nom d'*œuvres* ou *étoffes barbares*, *opera* ou *vestes barbarica*, et les brodeurs sous celui de *barbari*; d'où l'on fit plus tard *brambaricarii*.

Les fabriques asiatiques, byzantines ou africaines conservèrent, pendant toute la période latine, le monopole de la fabrication des tissus de soie unie et brochée; et la broderie fut le seul moyen que possédaient les occidentaux pour l'ornementation de ces tissus. Dès le milieu du IV<sup>e</sup> siècle, l'Église utilisa ce moyen pour représenter, sur les tissus employés dans les cérémonies sacrées, des sujets religieux empruntés à l'ancien et au nouveau Testament, ou à l'histoire des saints. On y figurait Samson terrassant le lion, Daniel dans la fosse aux lions, l'Annonciation et tous les mystères de la vie du Sauveur, l'Assomption et le Couronnement de la sainte Vierge. Anastase désigne ces étoffes sous le nom de *vela* ou *vestes habentia historiam Samsonis, Danielis, Dei Genitricis, Nativitatis et Resurrectionis Domini*.

L'or, la soie et les perles abondaient dans toutes ces broderies, qui consistaient souvent en médaillons circulaires ou ovales, qu'on appliquait sur des tissus précieux pour leur imprimer un cachet religieux.

Dès le VI<sup>e</sup> siècle, la broderie fut, dans l'Europe occidentale, la principale occupation des femmes nobles; et, au siècle suivant, cet art s'éleva à un haut degré de prospérité dans les Îles Britanniques, où il ne cessa de fleurir pendant tout le moyen âge. Les dames anglaises jouissaient d'une grande réputation pour leurs ouvrages à l'aiguille. La première abbesse du monastère d'Ély, sainte Étheldrède, qui vivait pendant la dernière moitié du VII<sup>e</sup> siècle, offrit à saint Cuthbert une étole et un manipule qu'elle avait brodés et enrichis de fils d'or et de pierreries.

La Belgique ne resta pas en arrière sur les contrées voisines. L'église de Maeseyck possède quelques broderies très intéressantes exécutées, au commencement du VIII<sup>e</sup> siècle, par deux sœurs : sainte Herlinde et sainte Relinde, fondatrices et successivement abbesses du monastère d'Aldeneyck. Ces broderies consistent : 1<sup>o</sup> dans deux voiles de religieuse (*vela monialia*) sur lesquels sont brodées des inscriptions, l'une en or et l'autre en soie pourpre ; 2<sup>o</sup> dans sept morceaux d'orfroi formant primitivement la *praetexta* ou garniture d'une chasuble. Trois de ces bandes sont faites, sur canevas de toile de lin très fine, avec des fils d'or et de soie de différentes couleurs ; les deux plus larges (0<sup>m</sup>10) sont décorées d'arcatures dont le champ est parsemé de disques, de losanges, d'arabesques et de dessins rappelant les clôtures ajourées des fenêtres des basiliques latines (voyez ci-dessus, p. 172) ; sur la bande la plus étroite se trouvent deux rangées de disques ornés, comme ceux des bandes larges, d'oiseaux, d'animaux et d'autres figures fantastiques. Les quatre autres morceaux, qui mesurent 0<sup>m</sup>10 de hauteur sur 0<sup>m</sup>11 de largeur, sont en forme de losange accosté de deux jambages ; ce qui produit une figure ressemblant à la lettre M dont l'angle intérieur serait remplacé par un losange ; le fond est en soie bleu de ciel sur canevas de lin, et les dessins sont tracés avec des fils d'or, de soie rouge et jaune. Les deux saintes sœurs excellaient également dans l'art de la peinture des manuscrits : on voit encore aujourd'hui, dans le trésor de l'église de Maeseyck, un évangélaire, dont les initiales, l'ornementation, et peut-être même le texte, sont leur œuvre.

Les étoffes précieuses que nous venons de décrire servaient à différents usages. Dès les premiers siècles, on décora les vêtements en laine blanche des prêtres et des diacres de bordures de pourpre ou de toute autre couleur éclatante ; ces bordures furent remplacées dans la suite, sur les vêtements de prix, par des orfrois ou des *praetextae* de soie. Ce ne fut que plus tard, comme nous le dirons ci-dessous, qu'on employa pour les vêtements eux-mêmes des étoffes dont la couleur varie selon les fêtes.

Les basiliques primitives, celles mêmes qui furent construites par Constantin et ses successeurs, présentaient une grande simplicité dans leur décoration extérieure. A l'intérieur aussi leur ornementation architectonique était généralement pauvre ; on s'efforça de dissimuler ce dénûment en plaçant des mosaïques à fond d'or dans l'abside et sur l'arc triomphal. Mais la richesse de ces parties contrastait avec les parois non ornées de la basilique ; on corrigea, autant que possible, ce défaut en couvrant de tissus précieux les murs



de l'abside sous les fenêtres, à l'endroit où se trouvait ordinairement la chaire de l'évêque; les cancels eurent leurs *vela dorsalia*: et, dès le IV<sup>e</sup> siècle, les colonnes mêmes et toutes les murailles étaient couvertes, aux grands jours de fête, de tentures non moins précieuses, qui reçurent le nom de *tegumenta* et *vestes ecclesiae*. Les courtines du ciborium, *tetravela*, et les draperies dont on entourait l'autel, *vestes altaris*, consistaient également en de riches tissus de soie, souvent couverts de broderies (1).

Les étoffes précieuses avaient encore un autre usage. Avant d'être placés dans les châsses, les ossements des saints étaient entourés de peaux de chamois et enveloppés des tissus les plus riches en lin, en soie et en or. La plupart des étoffes anciennes conservées jusqu'à nos jours, par exemple celles de Maestricht, d'Aix-la-Chapelle, de Munsterbilsen et de Liège, que nous avons décrites ci-dessus, ont été retirées de châsses de saints.

11. **Vêtements sacerdotaux.** L'opinion qui a généralement prévalu de nos jours et qui paraît aussi la mieux fondée, disions-nous en parlant des vêtements sacerdotaux pendant la période des catacombes (ci-dessus, p. 130), tient que les ornements sacrés des premiers siècles ne se distinguaient des vêtements ordinaires ni par la forme ni par la coupe. Les apôtres et leurs successeurs choisirent pour la célébration des offices divins les habits que portaient les personnes les plus riches, telles que les sénateurs et les patriciens; ces vêtements, ordinairement plus propres et plus riches que les habits vulgaires, ne pouvaient plus être affectés à un usage profane dès qu'on les avait employés dans les cérémonies sacrées.

Dans les siècles suivants l'Église conserva scrupuleusement pour les ornements sacrés les formes adoptées par les premiers chrétiens, tandis que la coupe et la forme des habits profanes se modifia insensiblement. Une différence s'établit donc peu à peu entre les vêtements employés dans la liturgie et ceux dont on se servait dans la vie publique ou privée. Dès le IV<sup>e</sup> siècle, les saints Pères et les auteurs ecclésiastiques parlent de cette différence.

En général, les ornements sacrés des prêtres et des ministres inférieurs étaient blancs. L'usage des couleurs variées se manifesta d'abord dans les chasubles et les chapes. Dans la mosaïque de Saint-Vital à Ravenne, qui date du VI<sup>e</sup> siècle, l'évêque Maximien (fig. 262 en C) est revêtu d'une chasuble verte. Les cinq couleurs liturgiques dont on se sert aujourd'hui furent

(1) Nous avons reproduit, dans la note 1 de la page 183, un passage d'Anastase contenant la description de *tetravela* brodés.



admisses peu à peu depuis le IX<sup>e</sup> siècle et définitivement consacrées deux siècles plus tard. C'est à peu près vers la même époque que les Grecs adoptèrent aussi ces couleurs, avec cette différence qu'ils n'usent de la couleur rouge qu'aux jours de jeûne et aux mémoires des morts.

Les ornements des prêtres sont la *chasuble*, la *chape*, l'*étole*, le *manipule*, la *ceinture*, l'*aube* et l'*amict*. Les principaux vêtements propres aux ministres inférieurs sont la *dalmatique* et la *tunicelle*.

A. La *chasuble*, en latin *casula* et *casibula*, portait au commencement le nom de *planeta* (*vêtement errant*), et quelquefois aussi celui de *paenula*. Elle doit son origine à la *paenula* des Grecs et des Romains, qui « était, dit Rich, une sorte de blouse ronde, munie d'un capuchon, ayant en haut un trou rond par où l'on passait la tête, et d'ailleurs entièrement fermée sur le devant; quelquefois cependant elle était fendue par devant, depuis la lisière inférieure jusqu'à mi-corps, de sorte que les deux pans ainsi formés pouvaient être relevés et rejetés par-dessus l'épaule; mais dans tous les cas elle était sans manches. On la portait au-dessus de la tunique, surtout en voyage et dans la ville quand il faisait très froid ou très humide (1). » De même que la *paenula*, la chasuble primitive ou *planète* était un vêtement sans manches, très ample, enveloppant tout le corps depuis le cou jusqu'aux pieds, et formant une espèce de maisonnette, *casula*, autour de la personne qui en était revêtue. Elle n'avait qu'une seule ouverture au centre pour passer la tête; il n'y en avait pas pour les bras. Pour avoir ses mouvements libres, le prêtre revêtu de la chasuble était obligé d'en relever les pans sur les bras ou bien les rejeter sur les épaules. Voyez p. 179, fig. 181, l'image de saint Félix, et p. 273, fig. 262 en C.

Les peintures des catacombes, les mosaïques anciennes de l'Italie et quelques autres monuments des premiers siècles fournissent des données sur la forme primitive de la chasuble. Elle était d'ordinaire également longue de tous les côtés, et descendait par derrière jusque sur les talons. C'est de là que lui vient l'épithète de *talaris* qu'on lui donna quelquefois. Il y eut cependant, dès le VI<sup>e</sup> siècle, des chasubles plus courtes, terminées en pointe par devant et par derrière, et un peu échancrées sur les côtés.

Pendant les premiers siècles, la chasuble ne recevait aucun ornement, si ce n'est des lettres ou des monogrammes, placés le plus souvent sur l'extrémité inférieure, du côté de devant. On trouve plusieurs exemples de ces

(1) Rich, *Dictionnaire des antiquités romaines*, p. 444 et suiv. Il donne aussi, en cet endroit, des gravures représentant des hommes revêtus de la *paenula*.

monogrammes dans les anciennes mosaïques (1). Les lettres qui se rencontrent le plus souvent sont les lettres grecques T, X, I, H et Γ. Quelquefois aussi la chasuble était garnie, sur la poitrine et le dos du prêtre, d'une ou de deux bandes assez étroites d'une étoffe de couleur différente.

La *paenula* dont parle saint Paul dans sa deuxième épître à Timothée, ch. IV, v. 13, ne doit probablement pas s'entendre d'un ornement sacré, mais bien d'un habit de voyage. Voici le texte de l'Apôtre : *Penulam, quam reliqui Troade apud Carpum, veniens affer tecum, et libros, maxime autem membranas.*

B. L'*étrole* doit son nom et son origine au vêtement que les Romains appelaient *stola* et les Grecs *στολή*. Chez les anciens la *stola* était le vêtement caractéristique des femmes, comme la *toga* était celui du citoyen. « C'était, dit Rich, une tunique très large;... on la mettait comme *indumentum* par-dessus la chemise (*tunica intima*) et elle était fixée au corps par deux ceintures dont l'une passait sous le sein, l'autre au-dessus des hanches, de manière à présenter, entre ces deux liens qui la comprimaient, un grand nombre de petits plis irréguliers. Jusqu'ici la *stola* ne diffère réellement pas de la tunique que portaient ordinairement les femmes romaines. Ce qui en constituait le caractère distinctif était un ornement nommé *instita*, cousu sous la ceinture et traînant par derrière de manière à couvrir la partie postérieure des pieds depuis la cheville. » *Dict. des antiquités romaines*, p. 604. Après que quelques grands personnages eurent ajouté à leurs toges les ornements de la *stola*, celle-ci devint, sous les empereurs, un vêtement commun aux deux sexes, bien que, dans le principe, elle eut été réservée exclusivement aux femmes. Outre l'appendice en forme de queue, les ornements de la *stola* consistaient en deux bandes étroites (*fasciae, fasciolae*) de pourpre ou d'une autre couleur éclatante, entourant le cou et descendant parallèlement sur le devant de la tunique, l'une à droite, l'autre à gauche, jusqu'au bord inférieur de la *stola*. Le reste de la *stola* se composait d'une étoffe blanche.

L'Église adopta comme ornement sacré la *stola*, dont l'usage était répandu partout au moment de l'établissement du christianisme. Pendant plusieurs siècles, la *stola* liturgique fut, comme chez les Grecs et les Romains, un

(1) Voyez ci-dessus les gravures fig. 63 n. 2, 67, 68, 69 et 181. On n'est pas encore parvenu à déterminer d'une manière certaine la signification de ces lettres. Nous ne pouvons pas nous rallier à l'opinion de quelques auteurs qui voient dans ces lettres les marques des artistes qui auraient exécuté les mosaïques ou les autres objets sur lesquels on rencontre ces signes. Voyez sur ces marques GARRUCCI, *Vetri*, 2<sup>e</sup> éd., p. 112-113.

vêtement ample de couleur blanche, dont les bords antérieurs étaient ornés de deux bandes colorées. La vérité de cette assertion résulte clairement des plus anciennes mosaïques et des témoignages des auteurs ecclésiastiques des premiers siècles.

« Il serait difficile, dit le chanoine Bock, dans son *Histoire des vêtements liturgiques* (I, p. 437), de déterminer exactement l'époque à laquelle l'étoffe large de la *stola* primitive, qui enveloppait le corps jusqu'aux pieds mêmes, a disparu, et où le nom de ce vêtement fut transféré aux bandes de pourpre



Partie de la mosaïque de Saint-Vital à Ravenne, exécutée en 547 (1).

A. L'empereur Justinien revêtu du costume impérial offre, sur un plat d'or, des présents à l'évêque Maximien.  
— B. Un serviteur de l'empereur. — C. L'évêque Maximien revêtu d'une chasuble verte. — D. Un cleric inférieur, ministre de l'évêque, revêtu de la *stola* et portant le livre des Évangiles.

(1) Notre gravure reproduit les couleurs de la mosaïque selon les règles conventionnelles usitées pour les bâchures dans les publications héraldiques.

qui, dans le principe, lui servaient d'ornement. Un examen attentif des mosaïques des anciennes basiliques de l'Italie nous a donné la conviction que ce changement important de l'étole primitive s'est opéré longtemps avant Charlemagne. Cependant plusieurs monuments des IV<sup>e</sup>, V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles témoignent qu'alors la *stola* n'avait pas subi de modification, et était encore un vêtement ample garni de deux bandes en forme d'ornement. » La fig. 262, qui reproduit une partie des célèbres mosaïques de Saint-Vital de Ravenne, prouve qu'au milieu du VI<sup>e</sup> siècle, la forme de la *stola* primitive était encore conservée intacte. Le ministre sacré, placé à la gauche de l'évêque Maximien (fig. 262 en D), est revêtu d'une large *stola* de couleur blanchâtre, garnie de deux bandes étroites colorées, descendant parallèlement jusqu'au bord inférieur du vêtement.

L'opinion qui paraît la mieux fondée place la suppression de la robe dans la dernière moitié du VI<sup>e</sup> siècle, au moment où l'aube prit de grands développements. A partir de cette époque la *stola*, perdant son caractère primitif, fut réduite insensiblement aux deux bandes parallèles que nous appelons *étole*. C'est aussi alors, et même déjà antérieurement, qu'on commença à orner les bordures des étoles riches de pierreries, de broderies et de plaques d'or et d'argent. A partir de ce moment l'étole est souvent appelée *orarium* du mot *ora*, *bordure*, ou peut-être aussi à cause de sa ressemblance, après cette réduction, avec l'*orarium*, espèce d'écharpe ou de draperie que les Romains suspendaient au cou (voyez ci-dessus p. 237), et dans lequel plusieurs savants archéologues trouvent, non seulement la raison du nom d'*orarium* donné à l'étole, mais même l'origine de cet ornement sacré.

Du temps de Charlemagne l'étole était devenue le vêtement distinctif des prêtres. Aussi, en plusieurs contrées, et notamment en Allemagne, les conciles particuliers les obligèrent-ils à porter l'étole même en dehors des offices divins.

C. Le *manipule*, en latin *manipulus*, *mappula*, *sudarium* ou *phanon*, n'était pas en usage pendant les premiers siècles de l'Église. Saint Grégoire le Grand (590-604) est le premier qui, dans ses écrits, fasse mention du manipule comme d'un ornement sacré. Dans une lettre adressée à Jean, archevêque de Ravenne, il en accorde l'usage aux diacres de cette église, et nous apprend, en même temps, que le droit de le porter appartenait jusqu'alors exclusivement au clergé de l'église de Rome. Un siècle plus tard les sous-diacres furent également autorisés à s'en servir. Le manipule, à cette époque, n'était qu'une bande de toile, un mouchoir de lin au milieu duquel

le prêtre et les ministres sacrés se nettoyaient les mains et le visage, ou enlevaient les souillures des vases sacrés.

D. La *chape*, en latin *cappa*, est un ornement sacré commun au prêtre et à quelques-uns des ministres inférieurs. Primitivement on se servait de la chape pour se préserver de la pluie dans les processions ; c'est aussi pour cette raison qu'elle porte souvent le nom de *pluvial*, *pluviale*. La chape n'est autre chose que la *lacerna* des anciens Romains. Ce vêtement « consistait, dit Rich, en un manteau ample, non pas complètement fermé comme la *paenula*, mais ouvert en devant, et attaché par une boucle ou une broche, *fibula*, sous la gorge... Il avait un capuchon, *cucullus*, qu'on pouvait rabattre sur la tête quand on désirait cacher ses traits ou éviter la vue d'un objet désagréable. On commença à s'en servir vers la fin de la République ; mais il se répandit tout à fait sous l'empire, et on le porta dans toutes les classes, dans le civil comme dans le militaire. » *Dictionnaire des antiquités romaines*, p. 343.

Déjà pendant la période latine, on se mit à orner la chape de larges bandes couvertes de broderies, dont on rehaussa parfois l'éclat par des pierreries, des plaques d'or, d'argent et des ornements de tout genre. Cependant, malgré les changements qu'a subis cet ornement, on reconnaît encore, même dans la chape moderne, la *lacerna* des Romains.

E. L'*aube* et la *ceinture* doivent leur origine à la *tunica talaris* des anciens, qui était un vêtement de lin, muni de manches et serré autour du corps par une ceinture. Cette tunique descendait jusqu'aux pieds ; et pour cette raison, les Grecs l'appelèrent *poderis*, et les Romains lui donnèrent l'épithète de *talaris*. « Ce vêtement, dit Victor Gay, faisait partie du costume romain. Il servit longtemps à faire connaître parmi les laïques les personnes de famille noble, jusqu'à l'époque où Aurélien, comme nous l'apprend Vopiscus, son biographe, en permit indistinctement l'usage au peuple romain. Cela s'entend des longues tuniques de lin, dont les tissus se fabriquaient en Afrique, et surtout en Égypte ; car la noblesse, sous ce vêtement, se distinguait toujours par le choix d'étoffes plus riches et en couvrant l'aube d'une ou plusieurs rangées de bordures de franges et de passements, de pourpre ou d'or. Il était donc bien naturel que cette tunique, à laquelle le peuple était habitué, et que son ampleur et sa simplicité rendaient convenable à la célébration du culte chrétien, fût choisie par l'Église pour les fonctions civiles et sacrées de ses ministres. » DIDRON, *Annales archéologiques*, VI, p. 163.



L'aube était portée dans les fonctions sacrées par les évêques, les prêtres et tous les ministres inférieurs. Il paraît même assez probable qu'en certains endroits les évêques et les prêtres s'en servirent dans la vie privée. On lui donna, pendant quelque temps, le nom de *camisia* (*chemise*). La forme de l'aube n'a pas varié beaucoup dans le cours des siècles ; il n'y a eu de changement que dans le plus ou moins de longueur, ou dans la nature et la richesse des parements dont on l'a ornée à partir du VIII<sup>e</sup> siècle.

La ceinture, en latin *baltheus* ou *zona*, est aussi ancienne que l'aube, car elle servait à serrer celle-ci autour du corps, de peur qu'elle ne retombât sur les pieds ou ne traînât par terre. La ceinture était assez large et richement ornée, surtout depuis la fin du VII<sup>e</sup> siècle.

F. L'*amict*, que les anciens appellent aussi *superhumerales*, *anaboladium* et *anabolagium*, est une pièce de toile dont les prêtres et les ministres se servent pour se couvrir le cou. L'origine de ce vêtement ne remonte pas au delà du VIII<sup>e</sup> siècle.

G. Le *colobium*, la *dalmatique* et la *tunicelle* étaient les vêtements sacrés propres aux diacres et aux sous-diacres. Pendant les trois premiers siècles, les diacres portaient le *colobium* (du grec *κολλῶν*, *écourté*, *raccourci*), appelé aussi *levitonarium*, c'est-à-dire l'ornement propre aux lévites. C'était une tunique longue et étroite, ordinairement sans manches, ornée quelquefois de bandes de pourpre (*clavi*) et de *calliculae* (voyez ci-dessus, p. 78).

Au commencement du IV<sup>e</sup> siècle, le pape saint Silvestre remplaça le *colobium* par la dalmatique. *Hic constituit*, dit Anastase, *ut diaconi dalmatica vterentur in ecclesia*. « La dalmatique ou *robe dalmate* était, selon Rich, une longue blouse faite de laine de Dalmatie. Elle allait jusqu'aux pieds, était décorée de bandes de pourpre qui descendaient sur le devant, et avait deux manches fort longues et fort amples, qui couvraient tout le bras jusqu'aux poignets. » *Dict. des antiquités romaines*, p. 220. Cet ornement sacré fut réservé aux diacres de l'église de Rome ; peu à peu cependant les souverains pontifes l'accordèrent, comme une distinction et une récompense, aux diacres d'autres diocèses ; et, dès le VI<sup>e</sup> siècle, l'usage en devint général. Pendant toute la période latine la dalmatique conserva une grande simplicité ; c'est seulement dans les siècles suivants qu'on l'orna de ces riches orfrois dont nous aurons occasion de parler plus tard.

La dalmatique a été, dès les premiers siècles, un des ornements dont le

souverain pontife et les évêques se revêtaient sous la chasuble lorsqu'ils célébraient solennellement les saints mystères; et ils la portent encore aujourd'hui en officiant pontificalement.

Il paraît assez probable que, jusqu'au VII<sup>e</sup> siècle, les sous-diacres de l'Église d'Occident n'étaient vêtus que de l'aube, de la ceinture et de l'amict. C'est à cette époque qu'il faut placer l'introduction de la petite tunique des sous-diacres appelée *tunicelle*, *tunicella*, et quelquefois *subtile*, sans doute parce qu'elle était faite d'une étoffe légère. La tunicelle était beaucoup moins ornée que la dalmatique; elle était plus étroite et avait les manches moins larges.

Plus tard la forme de la tunicelle se rapproche peu à peu de celle de la dalmatique, et finit par se confondre avec elle.

#### § 6. — MONASTÈRES LATINS.

Pendant les premiers siècles de l'Église, les personnes qui voulaient se consacrer à Dieu se retiraient dans des lieux déserts, où elles vivaient sans relations avec le monde. On les nommait *anachorètes* (d'*ἀνά*, *en haut*, et *χωρῆς*, *je me rends*), *moines* (de *μόνος*, *seul*), *ermîtes* (d'*ἐρημός*, *désert*), *ascètes* (d'*ἀσκησις*, *exercice*), *solitaires* ou *pères du désert*. Ce fut en Égypte, et principalement dans les déserts de la haute Thébàide, que la vie érémitique se répandit avec la plus grande rapidité. Des grottes, creusées par la nature ou par la main de l'homme, servaient de retraite à ces premiers religieux. L'Occident aussi, sous l'influence de saint Athanase, de saint Ambroise, de saint Honorat, de saint Martin et de saint Hilaire, se couvrit de nombreux solitaires vivant dans des grottes isolées. Peu de ces grottes sont encore connues aujourd'hui, et celles qui le sont ont presque toutes perdu leur aspect primitif, car elles ont été transformées après être devenues les noyaux de célèbres monastères qui s'y sont développés pendant le moyen âge.

Saint Benoît, qui vivait au commencement du VI<sup>e</sup> siècle, fut en quelque sorte le père de la *vie commune* en Occident. C'est à partir de son époque que nous voyons la plupart des religieux se réunir en communauté et vivre ensemble sous un même toit. L'ordre de Saint-Benoît, né en Italie, passa bientôt les Alpes; aussi, les plus anciens monastères de l'Europe centrale et occidentale appartiennent-ils à la famille bénédictine.

Avant l'arrivée des Bénédictins dans le nord de la France, en Belgique,

en Angleterre et en Irlande, on suivait, dans ces contrées, les règles que saint Colomban et saint Ferréol avaient composées pour les religieux vivant en communauté.

Nous ne connaissons ni le plan ni les dispositions de ces abbayes primitives. Le plus ancien document qui nous fournisse des données positives à ce sujet est un plan de l'abbaye de Saint-Gall (Suisse), dressé vers l'an 820; nous le reproduirons en parlant de l'architecture monastique de la période romane. Il est très probable que, dès le VII<sup>e</sup> siècle, la distribution intérieure des monastères était semblable à celle de l'abbaye bénédictine de Saint-Gall.

### § 7. — ICONOGRAPHIE DE LA PÉRIODE LATINE.

Une grande partie des galeries souterraines des catacombes, avec les fresques dont elles sont décorées, les sarcophages, les fonds de coupe et les autres objets qu'on y trouve, datent du IV<sup>e</sup> et du V<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire du commencement de la période latine. C'est pour cette raison que nous avons déjà, en traitant de l'iconographie des catacombes, fait connaître quelques scènes et quelques symboles, par exemple le monogramme du Christ, appartenant à l'iconographie latine, et non à celle des catacombes. Notre intention n'est pas de revenir ici sur ces points. Nous croyons aussi faire chose utile en réservant, pour le paragraphe consacré à l'iconographie romane, l'étude de certaines représentations qui, comme celles des personnes divines, de la croix et du crucifiement, ont été introduites d'abord et employées timidement pendant la période latine, mais ne se sont développées et n'ont été adoptées universellement que pendant la période romane. Nous ne nous occuperons donc ici que d'un petit nombre de types entièrement propres à l'iconographie latine et byzantine.

1. **Personnages portant une couronne dans le pan de leur vêtement.**  
Beaucoup de monuments de la période latine, notamment les mosaïques les plus anciennes, renferment des personnages en pied portant respectueusement, dans leurs mains recouvertes de la draperie de leur manteau, une couronne en forme de cercle, et la présentent au Sauveur. Celui-ci est figuré sous la forme humaine ou sous la forme symbolique de l'agneau, du monogramme, de la croix, et quelquefois même d'un simple siège vide. On trouve des exemples de cette scène dans les églises des Saints-Cosme-et-Damien et de Sainte-Marie-in-Cosmedin à Rome, dans les deux baptistères et la basilique de Saint-Apollinaire-*in-città* à Ravenne, et dans le dôme d'Aix-la-

Chapelle. Notre fig. 266 (ci-dessous p. 282), qui donne une partie de la voûte du baptistère arien de Ravenne, en offre de curieux exemples; on voit aussi des saints portant en main des couronnes, sur le sarcophage de Ravenne reproduit ci-dessus, p. 199, fig. 199. Quelques archéologues, croyant voir dans ces représentations des offrandes faites au Sauveur, leur donnent le nom d'*oblations*. Il nous semble plutôt que la couronne symbolise ici la récompense dont jouissent ceux qui la portent, et qu'elle constitue, par conséquent, un simple signe iconographique, d'une valeur égale à celle du nimbe circulaire, et indiquant la sainteté du personnage qui la tient en main. Aussi, ne l'a-t-on jamais donnée si ce n'est aux apôtres, aux martyrs ou à des personnes dont la sainteté était reconnue par l'Église.

2. **Le Christ, sous la forme symbolique de l'agneau ou du monogramme, au milieu de douze brebis ou de douze colombes.** Ce sujet, que les monuments de la période latine nous offrent fréquemment, symbolise le Sauveur entouré de ses disciples, c'est-à-dire l'Église triomphante dans le ciel ou recevant ici bas les enseignements de son divin fondateur. Nos fig. 181 (p. 179) et 183 (p. 182) fournissent de ces représentations symboliques. « Les brebis et les colombes, dit à ce propos le commandeur de Rossi, représentent l'Église du Christ composée des fidèles qui vivent dans l'exil ici sur la terre ou jouissent du bonheur céleste dans le paradis. Cette Église fut fondée par les apôtres, et c'est pour cette raison qu'on la figure principalement par les douze membres du collège apostolique. » *Bull. di archeologia cristiana*, 1875, p. 143.

3. **Symbole du Christ au milieu de deux symboles d'apôtres ou de fidèles.** Il n'est pas rare de rencontrer, sur les monuments de la période latine, un agneau, une croix pattée ou le monogramme du Christ entre deux brebis, deux colombes, deux paons ou deux cerfs. Les fig. 184, 185, 200, 210, 211 et 276 offrent des exemples de ce sujet symbolique, qui n'est que l'abrégé de la scène où le Sauveur se trouve sous la forme humaine au milieu des apôtres et d'autres saints, ou sous la forme symbolique de l'agneau et du monogramme au milieu de douze brebis ou de douze colombes. Cette scène, comme nous l'avons dit, rappelle l'Église, tant celle qui triomphe déjà avec le Christ dans le ciel que celle qui profite encore, ici sur la terre, des enseignements de son chef divin.

Il ne faut pas confondre cette représentation avec certaines autres qui, au premier coup d'œil, paraissent cependant avoir une signification identique : nous voulons parler de celles où l'on voit un vase ou une grappe de raisins

au milieu de deux paons ou de deux colombes. Ces dernières font une allusion plus directe, nous semble-t-il, aux jouissances des élus dans le ciel et, peut-être aussi, à la sainte Eucharistie; car les oiseaux se désaltèrent aux vases ou becquettent les raisins. Nos figures 202 et 233 reproduisent des

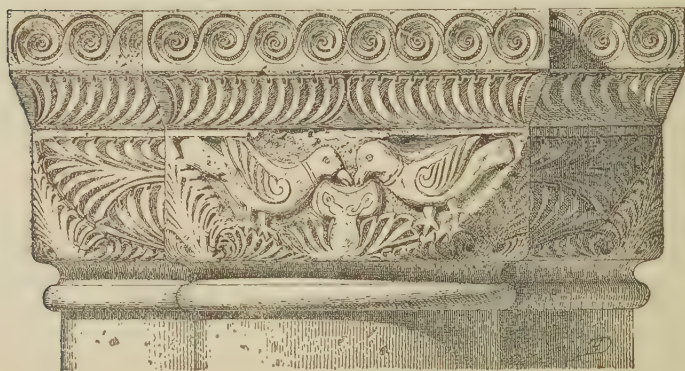
Fig. 203.



Un vase entre deux oiseaux, à l'église de Saint-Ambroise à Milan (viii<sup>e</sup> siècle).  
(D'après de Dartein.)

exemples de cette représentation; et en voici (fig. 263 et 264) encore deux autres : le premier est emprunté à l'ambon de Saint-Ambroise, et l'autre aux débris de l'église d'Aurona, à Milan; ils datent probablement l'un et l'autre du commencement du VIII<sup>e</sup> siècle.

Fig. 264.



Un vase entre deux colombes, sur un chapiteau de l'église d'Aurona à Milan.  
(viii<sup>e</sup> siècle.)  
(D'après de Dartein.)

Ce symbolisme des vases était déjà connu au III<sup>e</sup> siècle et se rencontre sur un grand nombre de marbres qui, dans les catacombes de Rome, scellent les niches sépulcrales. Voici (fig. 265) un très intéressant exemple de cette époque, emprunté à une épitaphe du cimetière de Prétextat. Le vase, qui se trouve entre deux ancrs retournées imitant parfaitement la croix en forme de tau, est rempli de pains que viennent becqueter des paons ou des colombes.



Fig. 265.



Vase et oiseaux, (II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècle.)  
(D'après ROHAULT DE FLEURY, *La Messe*.)

Les deux oiseaux représentent ici les âmes des fidèles jouissant du bonheur du ciel. Il n'y a rien d'extraordinaire dans cette manière de figurer les délices du paradis, puisque, comme nous l'avons dit ci-dessus, p. 87, on avait l'habitude de les symboliser aussi par des repas.

4. **Le trône du Christ.** Quelques monuments de la période latine, principalement les mosaïques du V<sup>e</sup> et du VI<sup>e</sup> siècle, offrent un sujet symbolique du plus haut intérêt. Sur un trône, avec ou sans dossier, sont placés un coussin cylindrique, une draperie retombant en avant du siège, et quelquefois le livre des Évangiles. Un monogramme ou une croix, ordinairement pattée et gemmée, occupe le milieu du trône et domine toute la composition. Souvent on voit, aux côtés du trône, les douze apôtres en pied, ou saint Pierre et saint Paul seulement. Le prince des apôtres, portant les clefs, se tient à gauche du trône, et l'apôtre des gentils, ayant en mains un ou deux rouleaux, *volumina*, se trouve à la droite du Sauveur. Nous donnons (fig. 266) un exemple remarquable de cette scène, emprunté à la voûte en mosaïque du baptistère arien de Ravenne, édifice qui date du commencement du VI<sup>e</sup> siècle. L'ensemble de cette voûte curieuse, dont notre gravure ne donne qu'une partie, se compose des figures en pied des douze apôtres rangés en cercle autour du baptême de Notre-Seigneur.

Dans toutes ces scènes le trône représente le Sauveur lui-même. Entouré des apôtres ou de leurs symboles, ce trône a la même valeur que la croix et le monogramme dans des représentations analogues : il y tient la place du Christ. On pourrait toutefois admettre que, dans certains cas, par exemple lorsque le livre des Évangiles y est déposé, il fait particulièrement allusion à la *cathedra* du divin Docteur de la nouvelle loi ; il nous rappelle alors le Sauveur assis sur un siège et montrant le livre ouvert de la doctrine évangélique, comme nous le voyons figuré sur un très grand nombre de monuments primitifs de tout genre. Quelquefois cependant ce trône n'a

Fig. 266.



Le trône du Christ. Mosaïque du commencement du VII<sup>e</sup> siècle, au baptistère de Ravenne.

aucun rapport spécial avec l'enseignement donné aux fidèles, mais symbolise tout simplement le Christ au milieu des élus. C'est là le cas, croyons-nous, dans la mosaïque de Ravenne que reproduit notre fig. 266. La couronne que les apôtres tiennent en mains, les palmiers, et surtout les plantes fleuries qui accompagnent la scène, ne nous permettent pas d'y voir autre chose que l'Éden céleste, le paradis des élus.

C'était là, au <sup>v</sup><sup>e</sup> et au <sup>vi</sup><sup>e</sup> siècle, la signification du trône du Christ. Plus tard on ajoute, surtout en Orient, à cette représentation de nouveaux signes iconographiques, et l'on en change le symbolisme. Sur les extrémités du coussin on pose, à droite de la croix, la lance; à gauche, l'éponge au bout d'une hampe; quelquefois aussi on enlace la couronne d'épines autour de la croix. Le livre des Évangiles est remplacé par le livre de vie ou de la Justice divine, au-dessus duquel plane assez souvent la colombe, figure de l'Esprit-Saint. A partir de ce moment, la *cathedra* de la doctrine devient le trône du jugement dernier, et la croix, le signe du Fils de l'homme (MATTH., XXIV, 30); l'on n'y voit plus alors qu'une allusion au neuvième verset du psaume IX : « Paravit in iudicio thronum suum; et ipse iudicabit orbem terrae in aequitate, iudicabit populos in iustitia, » c'est-à-dire : « Il a préparé son trône pour rendre son jugement; il jugera lui-même toute la terre dans l'équité, il jugera les peuples avec justice. » Aussi les Grecs désignent-ils ordinairement ce sujet symbolique sous le nom de la *préparation du trône*, *ἡ ἐτοιμασία τοῦ θρόνου*, ou tout simplement, en sous-entendant les mots *τοῦ θρόνου*, sous celui de *ἡ ἐτοιμασία*, *l'hétimasie*.

Ce sujet symbolique avec ses nouveaux accessoires et sa signification changée n'a jamais été goûté en Occident; on ne le rencontre que dans quelques rares monuments de l'Italie, comme dans les mosaïques de Monréale en Sicile, de Saint-Paul-hors-les-murs à Rome et de la basilique de Torcello près de Venise; mosaïques qui, toutes, ont été exécutées par des artistes byzantins ou sous une influence byzantine. Les Grecs, au contraire, l'ont prodigué dans leur iconographie : ils l'ont employé dans leurs fresques, et placé au sommet de leurs crucifix, sur leurs couvertures d'évangélaire et une infinité d'autres objets servant au culte public ou à la simple piété des fidèles. La croix byzantine, conservée dans le trésor des Sœurs-de-Notre-Dame à Namur, porte au sommet de la branche verticale un petit médaillon émaillé où l'on voit le sujet dont nous nous occupons. A côté on a inscrit : *Ἡ ΕΤΟΙΜ.*, abréviation de *ἡ ἐτοιμασία*, car, selon l'usage généralement reçu, on doit suppléer ici les mots *τοῦ θρόνου*.

Les Grecs, les Russes et les Slaves décorent encore aujourd'hui de la *préparation du trône* au sommet et dans la partie supérieure d'un grand nombre d'objets religieux.

5. *Les apôtres saints Pierre et Paul.* Sur quelques monuments de la période latine le Sauveur est représenté ayant l'apôtre saint Paul à sa droite, et saint Pierre à sa gauche (voyez ci-dessus, p. 199, fig. 199); sur d'autres, les deux apôtres sont figurés ensemble l'un à côté de l'autre, et saint Pierre donne la droite à saint Paul. Quelques hétérodoxes se sont prévalus à tort, contre la primauté de saint Pierre, de la position que les deux apôtres occupent dans ces scènes, soit par rapport au Sauveur, soit l'un par rapport à l'autre.

Nous ferons observer, avant tout, que les monuments les plus anciens, tels que les fonds de coupe en verre doré, placent, à peu près sans exception, saint Pierre à droite et saint Paul à gauche (voyez ci-dessus, fig. 114, 119, 120 et 121). Ce n'est qu'à partir du IV<sup>e</sup> siècle que cet ordre fut interverti sur un petit nombre de monuments, car la plupart des sculptures et des peintures de la période latine ont continué à donner la droite à saint Pierre. L'exception que nous venons de signaler s'est perpétuée, pendant tout le moyen âge et même jusqu'à nos jours, sur les *bulles* ou sceaux en plomb des souverains pontifes, où saint Pierre est constamment placé à la gauche de saint Paul. On ne peut donc rien conclure de cette dérogation exceptionnelle à l'ordre de préséance; il serait, en effet, peu logique de prêter au souverain pontife, lorsqu'il publie une bulle, l'intention de constater sa propre infériorité; et cela sur le sceau même d'un document qui est l'affirmation la plus solennelle de son autorité suprême comme successeur de saint Pierre et vicaire de Jésus-Christ.

Ensuite, avant de tirer un argument de cette position respective des deux apôtres, il faut encore se demander si la droite était autrefois, comme elle l'est aujourd'hui, réputée la place la plus noble, la place d'honneur. A cette question, fortement débattue depuis plusieurs siècles et résolue dans les sens les plus divers, nous répondons que probablement les anciens n'attribuaient à la droite ni la signification ni l'importance que nous lui accordons aujourd'hui. « On s'étonne, dit le commandeur de Rossi, du peu de cas que je fais de la question touchant la droite ou la gauche donnée à saint Pierre, tandis qu'elle a éveillé l'attention, non seulement des archéologues des trois derniers siècles, mais aussi celle des théologiens du moyen âge depuis le XI<sup>e</sup> siècle.

Je ne nie pas qu'elle soit digne de notre examen et de nos investigations ; je dirai toutefois que les anciens, c'est-à-dire les artistes des quatre premiers siècles, ne me semblent pas lui avoir prêté toute la valeur et l'attention que nous supposons. A l'appui de cette assertion il sera bon de se rappeler que les archéologues classiques ont eu, au sujet du groupe de Jupiter placé entre Junon et Minerve, les mêmes controverses que les archéologues chrétiens et les théologiens au sujet du Christ entre les apôtres saints Pierre et Paul. Minerve occupe presque toujours la droite, et Junon la gauche de Jupiter. Les savants ont voulu subtiliser à ce sujet et trouver des raisons philosophiques et mythologiques de ce signe présumé de la prééminence de Minerve sur Junon. Le très docte Marini les a raillés avec raison ; car il est prouvé d'une manière évidente par les témoignages des auteurs et des inscriptions que les anciens ont toujours honoré et estimé Junon plus que Minerve, bien que les artistes aient souvent placé celle-ci à droite et celle-là à gauche de Jupiter. » *Bullettino di archeologia cristiana*, 1868, p. 43. L'opinion du commandeur de Rossi et du savant épigraphiste Marini est d'ailleurs confirmée par les monuments. Le P. Garrucci, dans ses *Vetri* (pl. XVI, 7, et XXII, 8), a publié des fonds de coupe où l'on voit le Christ lui-même à la gauche de saint Paul, et la sainte Vierge à la gauche de sainte Agnès.

Quelques archéologues ont cru trouver une raison, plus subtile que fondée, de la droite donnée à saint Paul dans le fait que l'apôtre des gentils appartenait à la tribu de Benjamin ; or, en hébreu Benjamin signifie *fils de la droite*. Sur une sculpture où le buste de saint Paul se trouve à la droite de celui de saint Pierre on a gravé le distique suivant :

CEDIT APOSTOLVS PRINCEPS TIBI PAVLE; VOCARIS  
NAM DEXTRAE NATVS, VAS, TVBA CLARA DEO,

*Saint Pierre*, placé au côté du Sauveur, porte régulièrement sur l'épaule gauche une croix gemmée à longue hampe (fig. 199), qui fait évidemment allusion au genre de supplice enduré par le prince des apôtres. Quelquefois celui-ci reçoit, de la main droite, un volume déroulé que Notre-Seigneur lui présente. Dès la première moitié du <sup>ve</sup> siècle, il tient les clefs dans le pan de son manteau (fig. 199 et 264). Le plus ancien monument où on le voit avec cet attribut est la mosaïque du tombeau de Galla Placidia à Ravenne (vers 450).

*Saint Paul* est presque toujours représenté recevant du Sauveur un ou



deux rouleaux, symboles de la loi évangélique. Souvent aussi on a placé, derrière son image, un phénix sur un palmier. Le phénix est la figure de la résurrection future, que saint Paul a si courageusement prêchée aux gentils.

6. **La vigne.** Dès les premiers siècles les chrétiens ont employé la vigne comme symbole. Elle avait différentes significations.

A. Les fresques qui décorent les voûtes de quelques chambres sépulcrales des catacombes consistent dans d'élégants rinceaux de vigne au milieu desquels voltigent de petits génies ailés cueillant des grappes, et des colombes becquetant des raisins. Ces scènes de vendanges placées près des tombeaux figurent, sous une forme sensible, les délices du paradis céleste : les colombes sont les âmes des justes échappées de leur prison corporelle et envolées vers le ciel. Il n'y a rien qui doive nous étonner dans ce symbolisme de l'Église primitive : la grappe de raisins était, chez les juifs, le symbole de la Terre promise, parce qu'elle leur rappelait les beaux fruits que Josué et Caleb, envoyés par Moïse dans le pays de Chanaan, avaient rapportés suspendus à un bâton ; à l'origine, les chrétiens adoptèrent le même symbole pour figurer la véritable Terre promise, qui est le ciel.

On doit attribuer la même signification aux ceps et aux rinceaux de vigne qu'on trouve sur un grand nombre de sarcophages de la période latine (voyez ci-dessus, fig. 200, 201 et 203). Les rinceaux se composent régulièrement, comme dans les exemples des fig. 201 et 203, de grappes alternant avec des feuilles. Le listel d'encadrement que porte l'ivoire de Tongres, reproduit ci-dessus, fig. 195, donne la forme la plus commune de ces rinceaux.

B. « Je suis la vraie vigne, dit le Sauveur en s'adressant à ses disciples (S. JEAN, XV), et mon Père est le vigneron ; » et un peu après il ajoute encore : « Je suis la vigne, et vous en êtes les branches. » Les artistes de la période latine se sont efforcés de traduire ces paroles dans leur iconographie. Lorsque la vigne symbolise le Christ et l'Église, elle est régulièrement accompagnée d'un signe quelconque déterminant cette signification. Ce signe consiste dans le monogramme ou dans un vase ansé qui semblent donner naissance au pampre. La vigne ainsi employée renferme-t-elle, outre le symbolisme se rapportant à l'Église et à Jésus-Christ, son fondateur et son chef, une allusion indirecte à la sainte Eucharistie ? Nous le croyons, car c'est sur les autels qu'on rencontre le plus souvent cette représentation symbolique.

## ARTICLE II.

### STYLE BYZANTIN.

#### QUELQUES DATES HISTORIQUES UTILES A RAPPELER

POUR SUIVRE FACILEMENT LE DÉVELOPPEMENT ET LES VICISSITUDES DU STYLE BYZANTIN.

330. Constantin transfère à Byzance le siège principal de l'empire.
- 408-450. Règne de l'empereur Théodose II, amateur des arts et artiste lui-même.
- 527-565. Règne glorieux de Justinien, intelligent protecteur des lettres et des arts.
- 565-717. Les arts continuent à prospérer pendant un siècle et demi après la mort de Justinien.
717. Avènement de Léon l'Isaurien, premier empereur iconoclaste, c'est-à-dire *briseur d'images*.
726. Promulgation du premier édit iconoclaste, ordonnant, sous prétexte de proscription des idoles, de mettre en pièces les images du Sauveur, de la Vierge et des saints. Les artistes : sculpteurs, peintres et orfèvres, commencent à émigrer en Italie et en Occident.
842. Mort de Théophile, dernier empereur iconoclaste, qui, pendant son règne (829-842), avait déjà permis et favorisé la sculpture décorative dans laquelle entraient des feuillages et des animaux. Immédiatement après la mort de Théophile, l'impératrice Théodora rétablit le culte des images.
- 866-886. L'empereur Basile le Macédonien protège les artistes. Sous cet empereur et sous ses successeurs les bons principes artistiques se développent de nouveau.
- 886-911. Règne de Léon le Philosophe.
- 911-959. L'empereur Constantin Porphyrogénète, reconnu pour le plus habile peintre de son époque, donne aux arts une impulsion très vive et les élève à un haut degré de perfection.
- 959-976. Les bonnes traditions en matière d'art continuent à régner sous les empereurs Romain II, Nicéphore Phocas et Jean Zimiscès.
- 976-1025. La décadence de l'art byzantin commence sous le règne de Basile II, prince éminemment guerrier.
- 1081-1185. L'art byzantin dégénère de plus en plus pendant le siècle où le trône de Byzance est occupé par les empereurs dits Comnènes.
1204. Constantinople pillé par les Français et les Vénitiens.
- xiii<sup>e</sup> et xiv<sup>e</sup> siècles. L'art décroît de plus en plus.
1453. La ville de Constantinople tombe au pouvoir des Turcs.

#### § 1. — ORIGINES DU STYLE BYZANTIN.

Le style byzantin est né, à Constantinople et dans l'empire d'Orient, du contact de l'art romain avec l'art asiatique.

Dès le III<sup>e</sup> siècle de notre ère, un nouveau style d'architecture se forma dans les provinces asiatiques de l'empire romain, notamment en Syrie. Dans le Haouran — la partie méridionale de la Syrie qui touche au nord de la

Palestine et dont Damas était la capitale — s'élevèrent, pendant les premières années du II<sup>e</sup> siècle, des « maisons, palais, bains, temples, théâtres, aqueducs, arcs de triomphe, dit le comte de Vogüé; des villes sortirent de terre en quelques années avec cette disposition régulière, ces colonnades symétriques qui signalent les villes sans passé, et sont comme l'uniforme obligé de toutes les cités construites en Syrie pendant l'époque impériale. Le style de tous ces édifices est le style bien connu des colonies romaines, c'est-à-dire le style grec modifié par certaines influences locales, par le souvenir des arts antérieurs ou la nature des matériaux employés. Le trait particulier de l'architecture du Haouran, c'est que la pierre est le seul élément de la construction. Le pays ne produit pas de bois et la seule roche utilisable est un basalte très dur et très difficile à tailler. Réduits à cette seule matière, les architectes surent en tirer un parti extraordinaire et satisfaire à tous les besoins d'une civilisation avancée. Par d'ingénieuses combinaisons ils surent construire des temples, des édifices publics et privés, dans lesquels tout est de pierre, les murs, les solivages, les portes, les fenêtres, les armoires. Cette nécessité toute matérielle, en exerçant leur sagacité et leur savoir, leur fit trouver des principes nouveaux. Ainsi, l'arc, seule combinaison capable de relier à l'aide de pierres deux supports éloignés, devint le principal élément de la construction; des séries d'arcs parallèles supportant les dalles du plafond servirent à couvrir la plupart des salles; quand l'espace à couvrir était trop grand pour la longueur des dalles ordinaires, on eut recours à la coupole. On conçoit les profondes modifications que l'introduction de ces éléments apporta dans l'art de bâtir; les arcs, par leur poussée, appelèrent des contreforts extérieurs destinés à en contre-balancer l'effet; il en résulta que l'ensemble des arcs, des dalles et des contreforts forma comme une ossature, qui, dans beaucoup de cas, réduisit les murs latéraux au simple rôle de murs de remplissage, et permit de donner une grande indépendance aux diverses parties d'une même construction. » *Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du I<sup>er</sup> au VII<sup>e</sup> siècle*. Introduction, p. 6.

Le style asiatique ou, pour mieux dire, l'architecture de la Syrie exerça, dans la formation du style byzantin, une action prépondérante, en partie directe, en partie indirecte. L'architecture romaine y contribua également dans une certaine mesure. Ce que nous allons dire des éléments constitutifs du style byzantin permettra de faire sans peine à chacune de ces architectures la part qui lui revient dans le développement du nouveau style.

A. *Part de l'art asiatique dans la formation du style byzantin*. Dès la

fin du III<sup>e</sup> siècle, l'architecture romaine s'était modifiée sous l'influence de l'art asiatique. Les thermes de Dioclétien, et principalement le palais bâti par le même empereur à Spalatro en Dalmatie, prouvent qu'avant l'avènement de Constantin, l'art de la construction avait déjà subi, en Occident, une transformation considérable. La principale innovation, propre à ce nouvel art, consiste dans l'emploi des arcades et des arcatures cintrées soit comme principe de construction, soit comme simple motif de décoration. C'est sans doute par l'intermédiaire de ces constructions romaines, bâties, comme les édifices byzantins, en petits matériaux, que Constantinople reçut l'arcade sur colonnes comme moyen de relier entre eux deux supports voisins. L'architrave classique manque complètement dans le style byzantin.

Nous avons exposé ci-dessus, p. 163, les importants progrès réalisés dès le milieu du V<sup>e</sup> siècle, à Ravenne et à Milan, dans la construction des voûtes, notamment des coupoles. Ces progrès qui, comme nous l'avons fait observer également, renfermaient du moins en germe les principales données du style byzantin, étaient dus en partie à une influence asiatique. L'influence que nous avons en vue dans cet exposé est celle des monuments syriens.

Outre l'action qu'ils exercèrent par l'intermédiaire de l'architecture de la Haute-Italie, ces mêmes monuments orientaux eurent aussi une influence immédiate dans la constitution du style byzantin en faisant adopter communément certaines formes rares en Occident, habituelles en Orient, et qui, telles que la coupole, frappaient davantage dans les grands monuments de la Syrie.

*B. Part de l'architecture romaine dans la formation du style byzantin.*  
Le style byzantin emprunta aussi des éléments constitutifs à l'architecture romaine de l'époque impériale, entre autres l'emploi de la brique et des petits matériaux. Pour élever vite et solidement des édifices considérables, on avait déjà, sous les premiers empereurs, construit, en briques, des édifices considérables et importants, tels que les thermes de Titus, de Caracalla, de Dioclétien, et la basilique dite de Constantin. On n'eut, sous ce rapport, qu'à imiter en Orient ce qui se pratiquait en Occident, d'autant plus que les environs de la nouvelle capitale de l'empire d'Orient sont très pauvres en pierres de grandes dimensions, tandis que les moëllons calcaires, et surtout l'argile pour cuire les briques, y abondent. Les constructeurs byzantins furent donc conduits naturellement à copier le système de maçonnerie en petits matériaux dont les Romains s'étaient servis avantageusement pour la construction de leurs thermes. « Ces maçonneries, dit de Dartein, étaient le

mieux en rapport avec les ressources locales, et donnaient aussi le moyen d'achever plus rapidement des travaux considérables. Il eût été trop long et trop dispendieux de chercher au loin les blocs de pierre nécessaires à la masse des édifices. » *Étude sur l'architecture lombarde*, I<sup>e</sup> partie, p. 32.

Les placages et les revêtements, qui jouent un si grand rôle dans la décoration intérieure des édifices byzantins, constituent le second élément fourni par l'architecture romaine. Nous avons reproduit ci-dessus, p. 168, un passage de l'*Étude sur l'architecture lombarde* de M. de Dartein, où le savant auteur prouve jusqu'à l'évidence que l'usage des placages et des revêtements superficiels est d'origine romaine et la conséquence obligée du système de construction en petits matériaux.

## § 2. CARACTÈRES DU STYLE BYZANTIN.

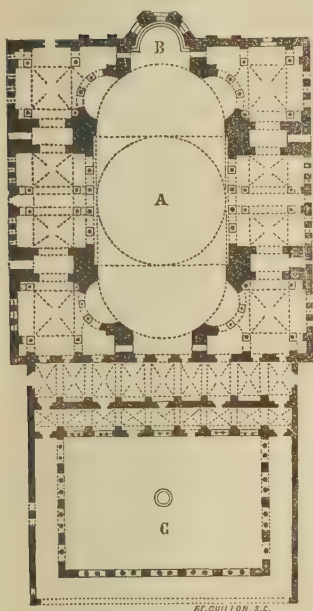
1. **Plan et disposition des églises byzantines.** Les églises byzantines présentent, dans leur plan et leur disposition, trois types distincts : 1<sup>o</sup> la basilique couverte en charpente, semblable à la basilique latine d'Occident ; 2<sup>o</sup> la rotonde ou église circulaire ; et 3<sup>o</sup> la basilique byzantine proprement dite, voûtée et surmontée d'une ou de plusieurs coupes.

Le premier type est celui des églises les plus anciennes ; le second n'a été employé que rarement ; le troisième, qui constitue le véritable type byzantin, devint général en Orient pour les églises élevées à partir du VI<sup>e</sup> siècle. « Au point de vue de la disposition, dit de Dartein, ce dernier genre d'édifices est le seul qui présente un caractère original ; car la basilique byzantine couverte en charpente ressemble exactement à la basilique latine, et la rotonde byzantine n'offre de particulier que l'appropriation de quelques nouvelles formes de détail à un type déjà ancien. Au contraire, la basilique byzantine voûtée se distingue très nettement de tous les monuments des temps antérieurs par sa coupole sur pendentifs, élevée au milieu d'un vaisseau central plus ou moins allongé. Il était naturel que cette disposition particulière, manifestée avec tant d'éclat par Sainte-Sophie de Constantinople, servît de type dans les contrées où elle avait pris naissance. L'usage s'en est même perpétué jusqu'à nos jours, non seulement dans les pays qui dépendaient de l'empire grec, mais encore en Russie, grâce à la communauté de religion. » *Étude sur l'architecture lombarde*, I<sup>e</sup> partie, p. 51.

Nous donnons (fig 267 et 268) le plan et une vue latérale de l'église de

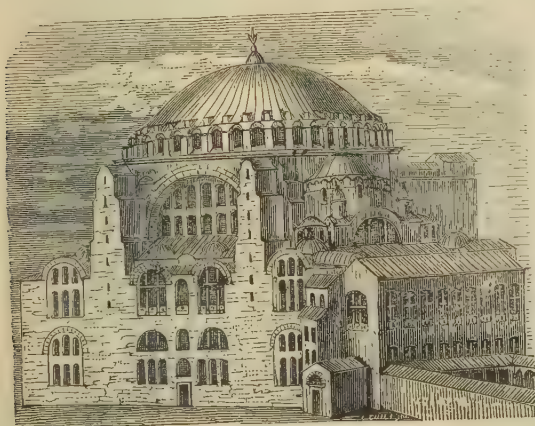


Fig. 267.



Plan de l'église de Sainte-Sophie  
à Constantinople (vi<sup>e</sup> siècle).

Fig. 268.



Vue latérale de l'église de Sainte-Sophie.

Sainte-Sophie, monument du VI<sup>e</sup> siècle, dans lequel le style byzantin s'est trouvé constitué. On pourra se former, par ces gravures, une idée exacte du type des églises byzantines. Sur le plan, A est le point central de la coupole principale, B le presbyterium, et C l'atrium; les pointillages indiquent les nervures des voûtes.

On connaît les architectes qui ont dirigé la construction de Sainte-Sophie : ce sont Anthémios de Tralles et Isidore de Milet.

Nous empruntons à M. de Dartein quelques réflexions très judicieuses sur le plan des édifices byzantins en général, et sur celui de Sainte-Sophie en particulier :

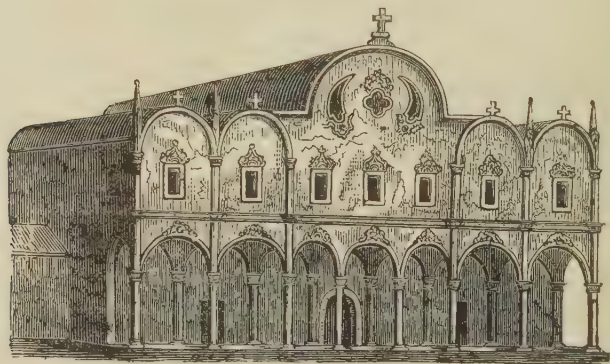
« Quoique la disposition de Sainte-Sophie, dit-il, considérée en détail, semble fort compliquée, elle produit un effet d'ensemble saisissant. Les éléments si divers qui la composent, coupole, demi-voûtes sphériques, voûtes d'arête, colonnes,

piliers, contreforts, sont combinés de la manière la plus heureuse et la plus originale; et, en même temps, la forme basilicale reste parfaitement marquée. Mais, si le plan appartient au type de la basilique, il n'en est pas de même en ce qui concerne l'aspect général du monument. La partie dominante, celle qui captive les regards et

absorbe l'attention, est la grande coupole centrale, très largement éclairée et magnifiquement décorée. L'abside n'est mise en évidence ni par sa dimension, ni par la richesse plus grande de ses ornements. Elle ne produit guère plus d'effet que l'une des quatre niches qui flanquent les hémicycles. Les bas côtés largement ouverts sur la coupole, le sont fort peu vers le sanctuaire. Tout l'intérêt se rapporte donc à la coupole, et l'abside, réduite à faire pendant à l'entrée principale, ne joue qu'un rôle secondaire. Dans les basiliques latines, au contraire, les trois nefs forment comme trois avenues dont l'ordonnance uniforme conduit le regard et la pensée jusqu'à l'abside. L'effet grandiose de l'arc triomphal, les mosaïques qui décorent ses tympans et celles qui ornent la voûte du sanctuaire, désignent celui-ci comme la partie essentielle de l'édifice : il y a harmonie parfaite entre le caractère de l'architecture et la pensée religieuse qu'il doit interpréter. » *Étude sur l'architecture lombarde*, 1<sup>e</sup> partie, p. 34.

Les façades des églises byzantines proprement dites diffèrent de celles des basiliques latines. Celles-ci sont généralement terminées par un fronton ou pignon triangulaire plus ou moins élevé d'après la plus ou moins forte inclinaison de la toiture principale (voyez ci-dessus, p. 169, fig. 170); les façades des églises orientales, au contraire, se terminent presque toujours soit par une bande horizontale en forme de corniche, soit par une série de couronnements semi-circulaires. La première de ces dispositions est le résultat des toitures peu inclinées des édifices orientaux; la deuxième, dont l'église de Tine (fig. 269) offre un exemple, est produite par les voûtes en berceau

Fig. 269.



Façade de l'église de Tine (Archipel).

des nefs. La façade de l'église de Saint-Marc de Venise se terminait probablement d'une manière analogue avant le XIV<sup>e</sup> siècle, époque à laquelle on plaça, à l'extrados des cintres, des arcs en accolade chargés d'ornements en style ogival. On trouve cependant aussi en Orient un petit nombre d'églises dont la façade se termine par un pignon triangulaire. C'est surtout dans les constructions byzantines de l'Italie et de la ville d'Athènes, qu'on remarque ce mode de construction, dû sans doute à l'influence des édifices occidentaux et à celle des anciens temples païens de la Grèce.

2. **Système de construction.** Le système de construction des églises byzantines se distingue par les traits suivants :

1<sup>o</sup> La brique est généralement employée pour toutes les maçonneries. Même dans les contrées où la pierre de taille est abondante, les architectes byzantins ont le plus souvent préféré la brique aux matériaux de grande dimension. C'est ainsi, par exemple, que l'église de Saint-Nicolas, à Myra en Lycie, est construite en briques bien qu'il existe de riches carrières de pierres dans le voisinage de la ville.

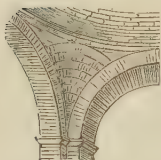
2<sup>o</sup> Les murailles d'enceinte, formées de cloisons établies entre les piles extrêmes, sont reculées de manière à former avec celles-ci des parois unies à l'extérieur de l'édifice; on parvenait ainsi à utiliser tout l'espace couvert compris entre les supports. Aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, au contraire, dans les églises ogivales, les murs faisant office de cloison entre les contreforts extérieurs présentaient, à l'intérieur de l'édifice, une surface unie ou décorée d'arcatures, et les contreforts faisaient saillie à l'extérieur.

3<sup>o</sup> Le caractère distinctif des églises byzantines, au point de vue de la construction, consiste dans la présence d'une ou de plusieurs coupes portées sur des pendentifs. La *coupole* est une voûte hémisphérique ou se rapprochant de la demi-sphère, généralement saillante et visible à l'extérieur. La construction des coupes élevées sur des murs disposés en plan circulaire depuis les fondements ne présente pas de grandes difficultés; mais il en est tout autrement lorsqu'il s'agit d'élever une coupole sur quatre piles isolées ou sur des murs affectant un plan carré ou polygone. Dans ce cas, qui est celui de toutes les églises byzantines si l'on excepte quelques anciennes rondes de petite dimension, il est nécessaire de recourir à l'usage des pendentifs. On appelle *pendentif*(1) un encorbellement ou trompe se rapprochant,

(1) Le mot *pendentif* a encore une autre signification que nous ferons connaître plus tard.

pour sa forme, du triangle d'une voûte sphérique et destiné à faire passer une construction du carré à l'octogone ou au plan circulaire. « Portée sur quatre piliers épais, disent les *Instructions du Comité historique*, toute calotte sphérique est soutenue en l'air par des constructions secondaires, formant un encorbellement dont la forme est variable et dont le but est de racheter les angles du plan carré de chaque travée, pour le relier à la base

Fig. 270.



Pendentifs.

Fig. 271.

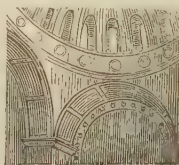
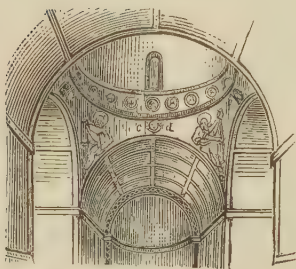
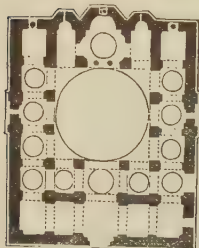


Fig. 272.



Pendentifs de l'église de Vourcano.

Fig. 273.



Plan de l'église Panagia-Nicodimo à Athènes.

circulaire de la coupole. On a donné à cette disposition le nom de pendentif. » *Style byzantin*, p. 122. Les figures 270 et 271 représentant des pendentifs, feront comprendre les descriptions qui précèdent. Souvent les pendentifs sont ornés de mosaïques ou de peintures à fresque. On y voit, comme sur ceux de l'église de Vourcano, (fig. 272 en *abc* et *def*), des figures de saints, principalement celles des quatre évangélistes.

Les églises byzantines sont le plus souvent couronnées de plusieurs coupoles. Dans les grands édifices la coupole centrale est entourée, à tous les angles et à toutes les travées des collatéraux, de coupoles ou de demi-coupoles moins élevées qu'elle. L'église Panagia-Nicodimo d'Athènes, dont nous donnons le plan (fig. 273), est surmontée d'un dôme central placé au milieu de douze coupoles de moindre dimension.

La solidité des coupoles et des autres espèces de voûtes dont les Byzantins ont fait parfois usage repose sur des principes de construction étrangers à l'art romain du haut empire. « Bien différentes des voûtes romaines, dit de Dartein, quant aux conditions de stabilité, celles de Sainte-Sophie, bâties en briques avec une faible épaisseur, ne se maintiennent point en équilibre à la façon d'un bloc de forme invariable, simplement posé sur ses appuis. Faute d'une épaisseur suffisante, elles ten-



dent à s'effondrer en renversant au dehors leurs appuis; et ceux-ci, soumis à l'action d'une poussée oblique, remplissent la double fonction de porter la voûte et de la contre-bouter... Le problème de l'équilibre des voûtes se pose alors avec toutes ses difficultés; et la voûte moderne, légère, appareillée, poussant au vide, formant en quelque sorte, avec son support, un système articulé, supplante à jamais, depuis l'avènement du style byzantin, les massives concrétions monolithes de l'architecture romaine. » *Étude sur l'architecture lombarde*, I<sup>e</sup> partie, p. 36.

À l'extérieur, les voûtes et les coupoles sont couvertes de lames de plomb ou, quelquefois aussi, de tuiles, posées, sans l'intermédiaire de charpente, sur les parties convexes des voûtes.

Quelques coupoles, celles de l'église de Sainte-Sophie entre autres, sont percées, dans leur partie inférieure, de petites ouvertures cintrées en forme de fenêtre. La plupart, cependant, sont surélevées au moyen d'un étage vertical placé entre le sommet des pendentifs et la naissance de la coupole proprement dite; cet étage a reçu le nom de *tambour*. Le tambour est toujours percé de fenêtres couronnées, à leur partie supérieure, par des archivoltes en plein cintre.

La coupole était en usage dans les édifices religieux de la Syrie dès le III<sup>e</sup> siècle de notre ère. Aussi peut-on affirmer que comme forme la coupole a été empruntée à l'Orient par les constructeurs byzantins. Cependant, bien que l'aspect des coupoles de la Syrie et de celles du Bas-Empire offre de la ressemblance et que la place qu'elles occupent dans les monuments soit la même, les procédés de construction sont entièrement différents. En effet, les architectes de l'Asie, qui avaient à leur disposition des pierres basaltiques très résistantes et de grande dimension, se sont servis, pour passer, du plan carré des piles de soutien, à la base circulaire de la coupole, non de pendentifs ou d'encorbellements, mais de grandes dalles placées en porte-à-faux. Le véritable pendentif apparaît pour la première fois, vers le milieu du V<sup>e</sup> siècle, dans deux monuments de Ravenne; voyez ci-dessus, p. 182. La coupole est donc asiatique comme forme, et italienne comme principe de construction.

Quelques églises, surtout d'une date récente, sont couvertes de voûtes en berceau. Voyez ci-dessus, p. 292, fig. 269, la vue de l'église de Tine.

3. *Décoration des églises byzantines.* La décoration *extérieure* des églises byzantines, surtout au IV<sup>e</sup> et au V<sup>e</sup> siècle, était simple et peu riche. Ce n'est qu'assez tard que les byzantins commencèrent à orner plus ou moins



l'extérieur de leurs édifices religieux. A partir du VII<sup>e</sup> ou du VIII<sup>e</sup> siècle, les parements extérieurs des murs et les archivoltes des baies sont assez souvent, comme ceux des édifices latins, formés d'assises de pierres alternant avec une ou plusieurs assises de briques, les archivoltes se couvrent de moulures qui se profilent en saillie les unes sur les autres, et des cordons se dessinent sur les murs au moyen de briques variées de forme et de couleur.

La décoration *intérieure* « consiste surtout, dit de Dartein, en revêtements de diverses natures, placages en marbre ou mosaïques, appliqués sur les piliers, les murailles et les voûtes. Les archivoltes et les arcs, appareillés en petits matériaux, sont décorés souvent de la même manière, en sorte que le rôle de la sculpture se réduit à orner les parties de la construction qu'une destination spéciale oblige à exécuter en blocs de pierre isolés ou saillants, telles que les bases, chapiteaux et sommiers des colonnes, les linteaux des portes et les meneaux des fenêtres, les bandeaux et les corniches, enfin les appuis ou parapets des galeries supérieures. Par cela même qu'il est très amoindri, le rôle de la sculpture se trouve accommodé au caractère superficiel de l'ensemble de la décoration. En outre, son mode d'expression répond bien à ce caractère. C'est ainsi que le chapiteau, offrant habituellement la forme d'une corbeille, fut couvert en général d'un réseau d'ornements capricieux et délicats, qui paraissent envelopper ses massives parois de la même façon que les placages et les mosaïques tapissent les murailles et les voûtes. Parfois même on refouilla ces ornements, au point de les détacher presque de la masse du chapiteau. Cette décoration, qui ne fait que revêtir les membres des édifices, convient sans doute parfaitement pour orner de grandes masses, de vastes surfaces lisses, formées de matériaux petits et grossiers (1), mais elle n'exprime en rien le but utile de ces masses; et, faute de détails expressifs, ce but n'est indiqué qu'à grands traits par des proportions d'ensemble et des contours. » *Étude sur l'architecture lombarde*, I<sup>re</sup> partie, p. 56.

Voici (fig. 274) un chapiteau de Sainte-Sophie à Constantinople, exemple typique qui montre le caractère essentiellement superficiel de la sculpture byzantine; celle-ci consiste régulièrement en rinceaux plats à feuillage aigu.

(1) « La décoration orientale est plutôt riche que réellement belle, mais il faut dire qu'elle se prête admirablement à l'ornementation de vastes surfaces comme celles qu'elle était appelée à traiter, et qu'en négligeant la forme pour s'emparer de la couleur, elle a obéi à la nécessité de position. A l'Orient la couleur, à l'Occident la forme; cette division est fondamentale; elle tient à l'état des esprits : elle subsiste encore dans toute sa force, et son origine se perd dans la nuit des temps. » L. REYNAUD, *Traité d'architecture*, II, p. 233.

Fig. 274.



Chapiteau de Sainte-Sophie à Constantinople (vii<sup>e</sup> siècle).

Fig. 275.



Chapiteau de l'église de Saint-Vital à Ravenne (vi<sup>e</sup> siècle).

Les chapiteaux (fig. 275 et 276) de l'église de Saint-Vital à Ravenne portent également le cachet byzantin ; toutefois les extrémités des feuilles qui terminent les rinceaux sont moins maigres que sur le chapiteau de Sainte-Sophie de Constantinople.

Les ornements que les byzantins aimaient à sculpter sur les panneaux de marbre dont ils décoraient l'intérieur de leurs églises étaient des enlacements de lignes droites et courbes auxquelles se joignaient des croix pattées, des

rosaces et parfois des représentations d'animaux réels ou chimériques.

A partir du VIII<sup>e</sup> siècle, les peintures à fresque furent assez souvent substituées aux mosaïques et aux placages en stuc des églises byzantines ; elles finirent même dans la suite, par les remplacer complètement. Encore en usage aujourd'hui dans les églises grecques elles conservent toujours le même type et le même caractère, parce qu'elles sont exé-

cütées d'après les

règles invariables renfermées dans l'*Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*, *Guide de la peinture*, espèce de code ou manuel dans lequel sont consignées minutieuse-

ment les règles que le peintre doit suivre dans la disposition et l'exécution des fresques (1).

Fig. 276.



Chapiteau à l'église de Saint-Vital à Ravenne (vi<sup>e</sup> siècle).

de celles qui sont portées. Il en est de même aux deux étages de galeries. Les Grecs ont excellé dans l'appropriation des mosaïques en petits cubes de verre de couleur à la décoration des grandes surfaces lisses et particulièrement à celle des voûtes. Ils paraissent avoir inauguré l'usage des fonds d'or, dont l'éclat métallique et changeant produit des effets si intenses et si variés. Sur le fond se détachent des bandes vivement colorées, tracées suivant des lignes de division simples et régulières. Les compartiments qu'elles dessinent sont occupés, soit par des rinceaux, soit par des figures traitées dans un style très calme et sans la moindre apparence de relief. La mosaïque ainsi entendue, loin de dissimuler les formes des voûtes, les fait au contraire ressortir davan-

La description suivante de la décoration intérieure de Sainte-Sophie à Constantinople, que nous empruntons à de Dartein, achèvera de donner une idée exacte de la nature de la décoration byzantine. « L'ensemble, dit l'auteur, en est grandiose et largement entendu. Dans la nef principale, une corniche en marbre règne sur toute la longueur, à la naissance des voûtes : au-dessous, la décoration est en marbre, au-dessus elle est en mosaïque : les parties qui supportent se distinguent nettement ainsi

(1) Voyez au sujet de ce manuel : 1<sup>o</sup> DIDRON, *Annales archéologiques*, II, p. 23 et sv.; 2<sup>o</sup> LABARTE, *Histoire des arts industriels*, 2<sup>e</sup> édition, I, p. 59.

tage. A Sainte-Sophie, la décoration la plus riche est réservée pour la coupole, pour ses pendentifs et pour la surface des grands arcs cintrés du nord et du midi. On voit que c'est toujours sur la coupole qu'est concentré l'effet. Au-dessous de la corniche de couronnement, les parois sont revêtues de placages en marbre. Il y en a de deux espèces : de grandes dalles unies ou veinées sur les parements des supports, et des mosaïques en marbre de couleur dans les tympans des arcs et dans les frises. Ici encore, le parti de la décoration se rapporte parfaitement à celui de la construction. Les mosaïques en marbre représentent d'élégantes arabesques et des enroulements de feuillages finement découpés : elles sont encadrées dans les tympans par des archivoltes à moulures très fines ou des bordures en mosaïque qui se détachent peu du motif central. Il en résulte une apparence comparable à celle d'un riche et ample vêtement qui indiquerait seulement, sans les accuser, les formes qu'il enveloppe. Toute la décoration de Sainte-Sophie offre ce même caractère. Partout les lignes sont réduites presque à des contours pour ne rien ôter à l'effet des surfaces. Les sculptures des chapiteaux et des corniches sont en harmonie parfaite avec l'ensemble de la décoration. Ces sculptures, fines et délicates, n'offrent ni reliefs prononcés, ni motifs accentués. Comme les revêtements en marbre et en mosaïque, elles sont purement superficielles. Les chapiteaux (voyez ci-dessus p. 297, fig. 274) méritent de fixer l'attention par l'originalité de leur type. Leur corps présente la forme d'une corbeille évasée, presque aussi haute que large, circulaire à la base et carrée au sommet, avec de petites volutes ioniques très peu saillantes aux angles du carré. Il repose sur le fût de la colonne par une épaisse astragale, et il est surmonté d'un tailloir vigoureusement accusé dont la saillie augmente la surface d'appui des arcs qui viennent y retomber. La forme massive de ce chapiteau convient au genre de construction qu'il supporte : son évasement considérable relie bien la maçonnerie grossière des arcs avec le fût de la colonne. Le tailloir surtout joue un rôle spécial au point de vue de la stabilité. Aussi verrons-nous que, dans les constructions byzantines, on l'a séparé en général du corps du chapiteau. Il forme alors un membre particulier de la colonne que l'on appelle *sommier* ou *dosseret*. » *Archit. lombarde*, 1<sup>re</sup> partie, p. 37.

La forme particulière de quelques parties de l'*ameublement* contribuait aussi à donner à l'intérieur des églises byzantines un aspect différent de celui des basiliques latines. L'autel des Grecs était, comme celui des Latins, surmonté d'un ciborium ; mais ce ciborium consistait dans une coupole, non dans un dais. Ensuite, la cloison qui séparait le sanctuaire de la nef princi-



pale était décorée de mosaïques ou de peintures sur fond d'or, représentant des images de saints. C'est pour cette raison que, dans les églises grecques et byzantines, cette clôture a reçu le nom d'*iconostase*, mot dérivé du grec *εικων*, *image*, et *τάπη*, *place* ou *étalage*. Dans les églises les plus riches, l'iconostase était souvent formée de plaques d'or ou d'argent travaillées en relief. Les Grecs, tant orthodoxes que schismatiques, ont conservé jusqu'à nos jours l'usage de ces clôtures imaginées. L'église grecque de Livourne possède une iconostase entièrement d'argent, sur laquelle les représentations des personnages sont plus grandes que nature.

*Édifices religieux élevés en Occident sous l'influence du style byzantin.*  
On trouve, dans l'Europe occidentale, plusieurs églises construites d'après les données du style byzantin. L'Italie en possède un assez grand nombre. Les églises de Saint-Vital, à Ravenne, et de Saint-Marc, à Venise, sont byzantines par leur plan et par leur décoration; celles de Saint-Apollinaire *in classe* et de Saint-Apollinaire *in città*, à Ravenne, sont latines par leur plan et byzantines par leur décoration.

En-deçà des Alpes, l'influence byzantine s'est fait sentir d'abord, au commencement du IX<sup>e</sup> siècle, à Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle, bâtie sur le plan de Saint-Vital de Ravenne par des ouvriers venus de l'Italie orientale; ensuite, vers la fin du X<sup>e</sup> siècle, dans Saint-Front de Périgueux, qui est une copie presque servile de Saint-Marc de Venise. L'église d'Aix-la-Chapelle n'est byzantine que par son plan et ses dispositions d'ensemble; les détails et l'ornementation appartiennent au style latin. Plusieurs églises ont été construites, dans les provinces rhénanes et dans le Périgord, sous l'influence byzantine des monuments types d'Aix-la-Chapelle et de Périgueux.

Il est à remarquer que les églises byzantines de l'Europe occidentale surmontées de plusieurs coupes n'ont pas, comme en Orient, une coupole dominante au centre de la nef; toutes leurs coupes sont du même diamètre et de la même élévation.

### § 3. — DIFFÉRENTES PHASES DU STYLE BYZANTIN.

Constantin, voulant doter son empire d'une nouvelle capitale, résolut, en 325, de transformer l'antique Byzance en une ville somptueuse qui porterait son nom. On l'appela Constantinople, c'est-à-dire *ville de Constantin*. Elle s'éleva comme par enchantement. Couverte, en peu de temps, de monuments de tout genre, elle put être dédiée dès l'année 330.



L'empereur avait trouvé en Italie des architectes assez expérimentés pour conduire ces travaux; mais il ne put s'y procurer des sculpteurs capables de décorer, de statues et de bas-reliefs, les nombreux temples, les palais et les places publiques de sa nouvelle capitale. Pour remédier à cette absence de statuaires, il fit dépouiller de leurs sculptures antiques plusieurs villes de la Grèce, de l'Asie Mineure et de l'Italie. Rome elle-même fournit son contingent. « Les successeurs de Constantin, dit Labarte, imitèrent son exemple et s'appliquèrent à enrichir Constantinople des merveilles de la sculpture antique. La fermeture, puis la démolition des temples des faux dieux, se prêtèrent on ne peut mieux à leurs desseins : les statues et les bas-reliefs arrachés à ces monuments vinrent embellir la nouvelle capitale de l'empire. C'est ainsi que Théodose le Jeune (408-450) enleva du temple de Mars à Athènes les éléphants de bronze qu'il plaça à la porte Dorée, et de l'île de Chio les fameux chevaux de bronze qui décorent aujourd'hui la façade de l'église Saint-Marc à Venise. Justinien lui-même fit transporter du temple d'Ephèse dans la Chalcé, splendide édifice qui servait de vestibule au grand palais. huit statues et deux chevaux d'une admirable beauté. » *Histoire des arts industriels*, 2<sup>e</sup> éd., I, p. 19.

Des monuments byzantins du IV<sup>e</sup> et du V<sup>e</sup> siècle il ne nous reste que des vestiges peu importants, insuffisants pour se former une idée de l'art de cette époque dans la capitale de l'empire d'Orient. Il paraît toutefois probable que ces monuments présentaient de l'analogie avec les monuments latins de la même époque, et que les églises avaient la forme basilicale.

Grâce à la réunion d'un grand nombre de chefs-d'œuvre dans la nouvelle Rome, la statuaire se releva, dès la fin du IV<sup>e</sup> siècle, de l'état de décadence où elle s'était trouvée peu de temps auparavant. Et, si les guerres civiles et la présence menaçante des barbares aux frontières de l'empire ne fussent venues paralyser cet élan, elle se serait sans doute développée rapidement.

Sous le règne de Justinien (527-565) le style byzantin fut définitivement constitué avec les caractères définis ci-dessus. Sainte-Sophie en est le type par excellence.

Malgré des difficultés intérieures et extérieures, les successeurs de Justinien suivirent, pendant un siècle et demi environ, l'exemple de leur ancêtre et encouragèrent généreusement la pratique des arts. Mais, à la fin du VII<sup>e</sup> et au commencement du VIII<sup>e</sup> siècle, les choses changèrent complètement d'aspect. Les révolutions incessantes qui agitèrent l'empire d'Orient à cette époque ralentirent momentanément la marche progressive de l'art. Le mal

s'aggrava encore plus tard, par les édits que l'empereur iconoclaste Léon l'Isaurien porta, en 726, pour défendre la reproduction de toute figure, soit par la sculpture ou la peinture, sur les parois des églises ou les instruments du culte. Cette défense, confirmée en 754 par un conciliabule hérétique, subsista jusqu'en 842. En cette dernière année, après la mort de Théophile, dernier empereur iconoclaste, l'impératrice Théodora rapporta les édits de Léon l'Isaurien et rétablit le culte des images. Cette heureuse mesure contribua puissamment à faire refleurir immédiatement les arts du dessin dans l'empire d'Orient. Basile le Macédonien (842-886) et son fils Léon le Philosophe (886-911) poursuivirent l'œuvre de la restauration.

L'époque la plus florissante pour l'art byzantin fut le <sup>x</sup>e siècle, et particulièrement le règne de Constantin Porphyrogénète. Ce prince sut imprimer aux arts une impulsion extraordinaire. Agé de six ans seulement à la mort de son père, il resta de fait en tutelle pendant trente-trois années. Son oncle Alexandre d'abord, puis sa mère Zoé, gouvernèrent l'empire. Lorsqu'il eut atteint l'âge de quinze ans, en 919, il associa au gouvernement un amiral dont il venait d'épouser la fille ; et ce ne fut, en réalité, qu'en 944 qu'il prit lui-même la direction des affaires. S'étant appliqué pendant sa jeunesse à l'étude des sciences, des lettres et des arts, il se trouva bien préparé pour en devenir le promoteur. Il excellait lui-même dans la peinture et devint, en quelque sorte, chef d'école, dirigeant les architectes, les mosaïstes, les orfèvres, en un mot tous ceux qui pratiquaient les arts industriels. Sous sa direction habile l'art byzantin se perfectionna et le dessin devint plus correct.

Les bonnes traditions et le style artistique de l'école créée par Constantin Porphyrogénète se continuèrent après la mort de ce prince, sous son fils Romain II et ses autres successeurs jusqu'au commencement du <sup>x</sup>i<sup>e</sup> siècle.

« Au <sup>x</sup>i<sup>e</sup> siècle, dit Bayet, toute une série de graves événements précipitèrent la décadence de l'empire byzantin et, par suite, amenèrent l'affaiblissement des arts. La famille macédonienne disparut ; ce ne fut qu'avec peine et après bien des troubles qu'une nouvelle dynastie, celle des Comnènes, parvint à s'assurer la possession du pouvoir. En Asie, de nouveaux envahisseurs, les Turcs Seldjoucides, faisaient de rapides progrès. Alors commencèrent les croisades, et l'Occident latin se précipita sur l'Orient grec. » *L'art byzantin*, p. 223. Pendant le <sup>xii</sup>e siècle Constantinople n'eut à subir aucune avanie de la part des croisés ; mais en 1204 les Français et les Vénitiens prirent la ville d'assaut et la livrèrent à un pillage effréné mettant le feu partout.

Aux XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, les arts continuèrent à languir jusqu'à ce que, en 1453, les Turcs, en s'emparant de Constantinople, portèrent le coup de mort à l'art byzantin.

Voyez sur le style byzantin : 1<sup>o</sup> DE DARTEIN, *Architecture lombarde*, 1<sup>re</sup> partie. passim; 2<sup>o</sup> LABARTE, *Histoire des arts industriels*, 2<sup>e</sup> éd., I, p. 19-62; 3<sup>o</sup> CHOISY, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, Paris 1882; 4<sup>o</sup> BAYET, *L'art byzantin*, Paris 1884, passim.

#### § 4. — MONASTÈRES BYZANTINS.

La vie solitaire ou érémitique fut la forme primitive de la vie religieuse. Les religieux, privés de tout commerce avec le monde, songèrent bientôt à rapprocher leurs cellules les unes des autres et à les grouper autour d'un oratoire commun. Ces réunions d'ermitages, où chaque religieux vivait séparément, à peu près comme les Chartreux d'aujourd'hui, reçurent le nom grec de *λαύραι*, c'est-à-dire *grandes rues* ou *réunions*. Les premiers solitaires de l'Orient furent guidés par saint Macaire, saint Antoine et saint Hilarion; saint Pacôme leur octroya une règle monastique, au moyen de laquelle il réussit à donner un ensemble à tous les éléments isolés de ce genre de vie nouvelle.

Cependant la vie commune ne tarda pas à prendre le dessus en Orient. Les nombreux moines qui se répandirent dans toutes les provinces orientales de l'empire acceptèrent, à la fin du IV<sup>e</sup> siècle, la règle écrite par saint Basile, qui devint la base de la vie cénobitique (vie commune), lorsque s'établirent les monastères de l'église grecque; on l'observe encore dans toutes les contrées de l'Orient et du Nord qui suivent le rite grec uni ou schismatique.

L'ensemble des constructions dans lesquelles on menait la vie commune portait le nom de *μονή*, *bergerie*, et le supérieur celui d'*archimandrite*.

Il existe aussi des couvents de Grecs schismatiques, qui ont conservé leur aspect ancien. Les plus célèbres sont ceux du mont Athos, et les plus curieux ceux de la Thessalie qu'on appelle les *Météores*. Ces derniers sont perchés sur le sommet de rochers à pic, et l'on ne peut y monter que par des échelles mobiles ou par un filet de cordes que les moines relèvent au moyen d'un cabestan (1).

(1) Didron a donné, dans les *Annales archéologiques*, I, IV et V, une description très intéressante de ces couvents, accompagnée de gravures. Voyez aussi sur l'art du mont Athos BAYET, *L'art byzantin*, pp. 240-273.

APPENDICE AU CHAPITRE III.

---

L'ART DE LA PÉRIODE LATINO-BYZANTINE.

Le fait historique dominant qui marque l'origine de la période dont nous allons chercher à résumer les caractères les plus saisissants dans l'art, c'est la conversion de l'empereur Constantin au christianisme et la liberté de l'Église qui en fut la conséquence. D'une importance capitale pour le développement de la civilisation du monde, ce fait est aussi le principe d'une révolution lente, peu sensible d'abord, mais toujours plus marquée et complète enfin, dans le style et les formes de l'art.

On a fait ressortir (p. 135) que, dès ce point de départ, les arts qui ont le dessin pour base se divisent pour ainsi dire en deux rameaux; ou, si l'on aime mieux, ils suivent deux courants dont chacun présente un caractère distinct. Le premier, auquel on a donné le nom d'art *latin*, prévalut en Italie et dans les pays limitrophes : dans les contrées qui, par l'usage de la langue latine, se trouvaient plus directement en contact avec ce pays. Le second qui, à la suite de la reconstruction de Constantinople et de la grandeur que voulut donner à cette nouvelle capitale son impérial fondateur, prit naissance sur les bords du Bosphore fut appelé style *byzantin*. Cette distinction est rigoureusement exacte. Toutefois, en étudiant la formation et les développements successifs de ces deux styles et les monuments qu'ils enfantent, il convient de ne pas perdre de vue l'influence réciproque de l'Orient et de l'Occident, agissant tour à tour l'un sur l'autre.

D'une part nous voyons les souvenirs de la Rome antique et des monuments qu'elle a créés exercer, pendant quelque temps, son prestige sur Constantinople, tandis que, d'un autre côté, cette dernière ville, qui s'appelait volontiers une nouvelle Rome, fait sentir son influence sur les régions occidentales en leur envoyant des artistes et en leur enseignant des procédés nouveaux. Ainsi, l'attention du lecteur a été appelée sur ce fait (p. 168 sv.) que, dès le <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, se fondent à Ravenne les monuments dont les éléments principaux, transportés à Byzance, se développeront. Ils donneront naissance à un grand nombre d'édifices et enfin au vaste monument à coupole consacré à la Sagesse divine sous le vocable de Sainte-Sophie, formant ainsi le style d'architecture appelé byzantin; tandis qu'au <sup>vi</sup><sup>e</sup> siècle, c'est Ravenne qui reçoit d'Orient les derniers développements de ce style, et la

décoration de ces monuments, décoration dont le caractère grec ne peut être méconnu.

On comprendra donc combien ces rapports multiples, cette action et cette réaction réciproques durant les premiers siècles de la paix de l'Église, augmentent la difficulté qu'il y a de caractériser, avec précision, les deux styles dont l'origine se confond. D'autres influences viennent encore augmenter les difficultés qui existent de définir avec la clarté désirable les différences des styles en présence et les causes qui en déterminent la formation.

L'art reflète toujours, dans une mesure très exacte, l'état de la civilisation, la situation des esprits, le génie des peuples au milieu desquels il se produit. Il ne faut donc pas oublier que, si, à la période qui nous occupe, la chrétienté tout entière reçoit de Rome, avec les enseignements de la foi, les formules de l'art et même les symboles sous lesquels l'artiste pouvait représenter les choses saintes aux yeux des fidèles, cependant longtemps après la conversion de Constantin, la société est loin d'être foncièrement chrétienne. Si elle n'est plus païenne à la vérité, elle se trouve à une période de transition entre le paganisme expirant et le christianisme prenant à la fois possession de la vie des âmes et de la vie publique. C'est une sorte d'aurore où l'on ne discerne pas toujours clairement la part qu'il convient de faire aux débris de la civilisation antique à la veille d'expirer, et celle qu'il faut attribuer aux essais d'un art inspiré par la foi nouvelle. Il y avait alors encore trop de restes du vieil empire romain que les barbares devaient débayer afin de faire place à un art entièrement régénéré. Aussi, dans beaucoup de contrées, la décadence des mœurs et des arts continue-t-elle avec la corruption des peuples, longtemps après la paix de l'Église. Si celle-ci parvient à faire pénétrer insensiblement les lumières du christianisme chez les nations qu'elle gagne, ce n'est que lentement que les formes d'un art nouveau se dégagent d'une civilisation nouvelle. C'est donc en tenant compte de ces données diverses qu'il convient d'étudier les styles de la période dont les éléments principaux viennent d'être mis sous les yeux du lecteur.

Des faits généraux que nous venons d'indiquer il ne faudrait pas conclure que le développement du style latin et du style byzantin eut lieu simultanément, marchant du même pas. On a fait connaître dans ces lignes générales la formation du style d'architecture byzantine et les différentes influences qui contribuèrent à lui imprimer son caractère définitif (p. 287-300).

Il a été établi, en réservant les exceptions assez nombreuses dans le nou-



vel empire, que ce sont les édifices à coupoles sur pendentifs qui dominent depuis la reconstruction de Constantinople, tandis que, dans le style latin, c'est la forme basilicale qui prévaut. Mais la marche des arts en Orient est beaucoup plus rapide; le développement de l'architecture et des arts qui en dépendent atteint son apogée en peu de siècles, et dès le règne de Justinien, le style est formé; il crée un monument type dont ni les proportions très considérables, ni les dispositions, dans leur ensemble très harmonieux, ne seront dépassées aux siècles suivants. On trouvera des détails sur la construction de Sainte-Sophie p. 291; voyez aussi les fig. 267 et 268. Mais, il faut s'être trouvé à l'intérieur de ce temple, — aujourd'hui pourtant bien mutilé et amoindri par les dispositions d'un culte étranger et les scrupules de l'islamisme, — pour reconnaître à quel art avancé on doit ce monument, dont on a pu dire avec raison « qu'il n'existe pas, dans l'histoire de l'art chrétien, d'église dont l'importance soit plus grande (1). » Ceux qui ont pu disposer, avec cette habileté, les grandes masses de l'édifice et faire pénétrer de toutes parts, au moyen d'une couronne de jours établie sous la coupole, une lumière égale et douce, ont fait œuvre d'artiste consommé, et la durée du monument a prouvé à quel point aussi ils étaient constructeurs. Si, à la même époque, et sans sortir du même temple, nous passons de l'architecture à l'étude des arts décoratifs, la peinture, la mosaïque, la sculpture, une orfèvrerie dont le faste et la richesse incomparables devaient faire oublier les splendeurs de l'antiquité et le mobilier du temple de Salomon, nous ne nous trouvons également en présence ni des efforts d'un art au déclin, ni des tâtonnements et des essais d'un art au berceau. Nous avons sous les yeux des créations d'un goût qui incline à l'exubérance et au faste, sans doute, mais qui sait se contenir dans les limites tracées par un esprit logique, et subordonner les détails les plus achevés à une ordonnance générale. Aussi, la réunion, dans un même temple, de toutes les richesses que Justinien avait su y disposer, devait produire sur les yeux une sorte d'éblouissement, et sur les âmes l'impression d'une grandeur véritable et qui n'a pas souvent été dépassée. Il est d'ailleurs dans l'ordre de la marche des arts qu'une œuvre de cette nature n'est jamais isolée. Si elle est unique peut-être par son ampleur, par la profusion des richesses accumulées, elle a été précédée par des œuvres analogues, de même qu'elle sera accompagnée et suivie d'un grand nombre d'édifices, créations d'un même art et où l'on retrouve

(1) BAYER, *L'Art byzantin*, p. 41.

l'application des mêmes principes de construction et de décoration. La ville de Constantin étant devenue le foyer d'une civilisation brillante, où les influences orientales se sont mêlées à l'hellénisme (1), il était naturel que les liens et les traditions qui rattachaient cette civilisation à l'art antique y fussent plus durables qu'ailleurs. Aussi dans la forme générale, dans le dessin de la figure humaine, bien que ces figures soient spiritualisées par le sentiment chrétien, ces traditions se font encore sentir jusqu'au déclin de l'art byzantin. Mais, dans toutes ses applications, que celles-ci se fassent dans de vastes proportions ou sur une échelle minime, l'art reste toujours décoratif, c'est-à-dire que dans le domaine de la peinture, de la mosaïque — d'un emploi si fréquent — de l'émaillerie, l'artiste s'attache à orner, mais non à détruire l'effet de la surface plane qui doit recevoir son travail. L'un des caractères de l'art byzantin est de se tenir constamment éloigné de l'imitation servile de la nature, de se défier, pour ainsi dire, de ses séductions et du charme que cette imitation exerce sur l'artiste vulgaire.

De là une certaine absence de modelé dans les formes, la tendance aux attitudes conventionnelles et peu variées; une préoccupation constante, au contraire, de la grandeur dans les lignes. Dans le dessin des figures aux draperies amples, aux plis rectilignes, l'art byzantin s'est, dès le principe, créé un style grandiose, répondant de tous points aux convenances de l'art monumental; il est resté fidèle à ce parti pris, jusqu'à son entière décadence dans l'immobilité et on peut même dire qu'il y est resté fidèle jusqu'à ce jour. Lorsqu'il s'agit de compositions, de groupes formés de plusieurs figures, cet art se distingue de celui de l'Occident, par l'absence de toute profondeur dans l'ordonnance. Les personnages ne se superposent pas, ils sont juxtaposés. Dans la conception de chaque figure, l'artiste semble se préoccuper surtout de la netteté de la silhouette, et lorsqu'il s'agit d'une action, de la représentation d'une scène qui réclame le concours de nombreux personnages, ces figures semblent peu entrer en relations les unes avec les autres. Le peintre et le mosaïste aiment, au contraire, à déployer le long des frises de longues files de saints ou de saintes, comme à Saint-Apollinaire *in città* à Ravenne, dont les mouvements sont aussi peu variés que les attitudes, mais dont l'ensemble produit un effet solennel et tout monumental. L'artiste cherche encore à produire une impression semblable dans la décoration des coupoles, et celle des *conchas* au fond des absides (voyez la mosaïque du

(1) BAYET. *L'Art byzantin*, p. 18.

baptistère de Ravenne, p. 282, fig. 266, et celle de l'église des Saints-Cosme-et-Damien à Rome, p. 179, fig. 181). Lorsqu'il s'agit, au contraire, d'orner des édifices d'une grande élévation, les artistes divisent leurs compositions par zones et, au besoin, étagent les figures les unes au-dessus des autres par lignes verticales. Mais alors même que l'espace dont l'artiste dispose est restreint, lorsqu'il faut rapprocher les figures les unes des autres et ordonner une composition dans un cadre nettement circonscrit formant une sorte de tableau, comme dans les mosaïques si connues du chœur de Saint-Vital à Ravenne, représentant Justinien, l'impératrice Théodora et les personnages de leur cour (1), le mosaïste n'a pas voulu se départir d'une certaine solennité, et semble chercher à préserver les figures d'un contact réciproque.

Ce principe, ou si l'on aime mieux ce système qui paraît être né de l'emploi fréquent de la mosaïque dans la décoration des grandes surfaces intérieures et extérieures des édifices, reçoit une application générale, qui ne souffre pour ainsi dire pas d'exceptions. On le retrouve dans la peinture souvent si précieuse des manuscrits, dans ces émaux cloisonnés, décoration d'un fini inestimable des reliquaires et des œuvres de l'orfèvrerie de toute nature; dans les feuillets d'ivoire des diptyques dont la dévotion des fidèles faisait un usage si fréquent, taillés souvent avec une dextérité merveilleuse et dont les figurines aux dimensions les plus réduites, semblent conçues et dessinées en vue d'une œuvre aux proportions les plus grandioses; enfin, jusque dans ces tissus somptueux, fabriqués exclusivement à l'usage de la cour de Byzance, ou pour lui servir à des cadeaux diplomatiques, tissus dont les dessins historiés de figures décèlent l'imagination d'artistes aussi savants qu'habiles à satisfaire aux conditions particulières des arts décoratifs.

Cependant, la maturité précoce, les progrès rapides de l'art byzantin, le genre de vitalité qu'il devait dans une large mesure à l'art classique du paganisme dont les débris l'entouraient et qu'il faisait entrer parfois dans les constructions nouvelles, ne devaient pas toujours lui porter bonheur. Ils ne pouvaient lui assurer la vie énergique, les développements gradués et multiples, la sève intérieure de l'art latin. Assurément, il y aurait erreur de croire qu'à partir du règne de Justinien les progrès de l'art byzantin s'arrêtent, qu'il n'est plus, ni dans l'architecture, ni dans les arts en dépendant, capable de développement, d'expansion et de certaines transformations. L'art byzantin vit pendant une série de siècles; il progresse encore, surtout dans

(1) Voyez la fig. 262, p. 273, qui reproduit un fragment de cette mosaïque.

les arts industriels. Les principes sur lesquels il repose reçoivent des applications diverses. Sur le sol du nouvel empire s'élèvent un grand nombre d'églises et de constructions dont les plans variés, conformes aux destinations auxquelles les édifices doivent répondre, le prouvent jusqu'à l'évidence. Les artistes grecs qui, ainsi qu'il a été dit, immigrèrent en Italie et plus tard dans le reste de l'Europe y apportent avec un talent supérieur, les germes de progrès nouveaux. Mais la décadence de l'art de Byzance date précisément de l'ère des progrès de l'Occident ; les emprunts que celui-ci lui fait ne tardent pas à subir une transformation complète. Là, animés d'un souffle nouveau, les inspirations, les procédés, les formes venues de Grèce paraissent contenir les principes mystérieux d'une vie nouvelle qu'ils ont perdue sur le sol où ils sont nés. C'est surtout dans l'art de l'architecture que nous aurons à le constater.

Mais l'art byzantin, jugé par ses productions et dans son ensemble, est resté grand jusque dans sa décadence ; moins que tout autre art, il s'est souillé au contact des passions humaines. C'est lui qui domine, qui enseigne, qui propage le culte du beau jusqu'au <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle de notre ère. En réalité jusqu'à cette époque, les artistes de l'Occident se forment presque exclusivement sous l'influence de la Grèce et de l'Orient. C'est vers Byzance et les artistes de son école que se tournent les regards des papes Adrien I, Léon III et de Charlemagne, lorsque, à la fin du <sup>viii</sup><sup>e</sup> siècle, ces grands souverains cherchent à faire fleurir dans leurs états les beaux-arts ; c'est encore à la Grèce que s'adressent, dans la même pensée, les Othons au <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle, en appelant en Allemagne des artistes grecs, dont on peut encore aujourd'hui voir les travaux et constater l'influence.

Il importe d'autant plus de rendre justice au mérite et à la grandeur de l'art byzantin que, ainsi que cela a été dit ailleurs<sup>(1)</sup>, bien des esprits superficiels s'en font une conception fausse, se faisant illusion sur les œuvres qu'il a produites. On croit trop généralement encore que le style byzantin se caractérise par des formes grêles, allongées outre mesure ; des membres mal attachés, l'immobilité des figures, l'incorrection du dessin et parfois le grotesque dans les expressions des têtes ; un travail mesquin et enfin, un grand luxe dans les vêtements aux plis droits et parallèles. Ce ne sont pas là les conditions véritables du style byzantin ; les travaux qui portent l'empreinte

(1) Voyez *L'Art ancien à l'Exposition nationale de 1880. Orfèvrerie et émaillerie*, par le <sup>Ch</sup><sup>re</sup> REUSENS, p. 16.

de ces défauts se rapportent aux œuvres de l'art byzantin, comme une copie maladroite se rapporte à l'œuvre d'un maître. Ce ne sont là généralement que des imitations barbares, exécutées en Occident, par des ouvriers qui avaient même perdu l'intelligence de leurs modèles.

Les caractères de l'art des Latins sont, surtout à ses origines, d'une nature plus complexe et par conséquent plus difficile à définir. Après la conversion de Constantin, la communauté chrétienne, réunie et disciplinée par l'Église, eut besoin de vastes temples où la dignité et l'ampleur des dispositions intérieures, la beauté de la décoration répondissent à la dignité du culte, au sentiment de la beauté idéale que les lumières de la foi et la pureté de la morale chrétienne faisaient naître, pour ainsi dire spontanément, dans l'âme des néophytes. Leur religion, nous l'avons vu déjà en parlant des catacombes, avait besoin d'images et d'emblèmes qui parlassent aux yeux, au double titre d'hommage rendu à Dieu et aux saints, et d'enseignement offert à la méditation des fidèles. Les murs des églises se transforment insensiblement en une sorte d'histoire sainte enluminée, mélange de somptuosité décorative et d'instructions dogmatiques.

L'architecture devint, pour répondre aux nécessités du culte comme aux besoins des esprits, surtout une architecture intérieure qui devait tendre à produire l'impression d'une tranquille majesté et rappeler aux fidèles le paradis dont ils ont été exclus par la faute originelle, les splendeurs du ciel promises à l'âme rachetée par le Christ. Nous avons vu que c'est l'ordonnance des basiliques qui convenait le mieux aux besoins nouveaux, et c'est en effet leur disposition qui fut le plus généralement adoptée. Cependant l'architecture devait bientôt aussi chercher des voies nouvelles, aspirer à des transformations afin de prendre un caractère qui lui fut propre, et abandonner insensiblement le système de construction dont le classicisme antique lui avait légué les traditions. Même en Occident Constantin érigea au culte, désormais reconnu, de somptueuses basiliques, et sa mère, sainte Hélène, favorisa encore ses élans. Mais, en Occident, les malheurs de l'empire, les commotions violentes dont les contrées sur lesquelles s'étendait sa domination furent le théâtre, détournèrent trop souvent les esprits des préoccupations artistiques, pour que la gestation d'un art propre aux peuples latins convertis, ne fut pas infiniment ardue. Cet art devait se composer d'éléments plus divers, plus opposés en quelque sorte, que celui des Byzantins, qui, nous l'avons vu, exerça cependant sur l'Occident une influence prépondérante.



C'est même cette influence, alliée au génie naturel des constructeurs lombards qui altère le type de la basilique antique et qui modifie le caractère de la sculpture décorative. En ce qui concerne les éléments de la construction, nous avons vu que la modification la plus sensible du système traditionnel classique s'opère par la substitution de l'arcade à l'architrave, aux entablements. Sans doute les Romains connaissaient l'arcade et l'emploi du cintre ; mais ici l'emploi devint plus fréquent, les applications infiniment plus nombreuses. Mais, dans la lutte de la barbarie contre la décrépitude, dans le désordre d'une civilisation naissante, en quelque sorte en ébullition, un véritable désordre s'introduit aussi dans l'architecture et dans l'emploi de ses différents membres dont les fonctions ne semblent plus nettement déterminées. Nous avons vu des chapiteaux superposés les uns aux autres, comme à Ravenne, des colonnes placées sous les voussures des arcades, simplement à titre de décoration, comme à Aix-la-Chapelle, et d'autres défauts de logique dans les constructions.

Nous avons dit que l'on ne peut faire honneur à l'art des Latins de certains travaux de décoration exécutés en Italie témoignant d'ailleurs d'autant de goût que de science, comme la mosaïque du tombeau de Galla Placidia et celles du baptistère de Ravenne. Il faut porter ceux-ci au compte des artistes grecs qui, à la vérité, suscitèrent des imitateurs en Italie. Dans le domaine de la sculpture et de la peinture — surtout dans les contrées qui échappent à l'influence de la Grèce, — la décadence jusqu'au règne de Charlemagne, s'accroît de plus en plus. Dans le petit nombre de monuments et de débris parvenus jusqu'à nous, on ne peut guère reconnaître que les efforts d'une barbarie cherchant à sortir des langes de l'enfance et pour laquelle tout est à recommencer. Les plus anciens travaux de la sculpture chrétienne, — les sarcophages des III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles — prouvent que les artistes ont adopté le style de l'antiquité, dans l'état de décadence où il leur a été transmis. Du reste, une grande inégalité se fait sentir dans les écoles de sculpture, si l'on peut toutefois donner ce nom aux ateliers où le ciseau façonnait la pierre, le marbre, l'ivoire. Quelquefois on peut reconnaître de l'art, des traditions, parfois une certaine liberté d'allures même, chez les uns, tandis qu'il existe une grossièreté de formes absolue chez les autres. La fig. 186, p. 184, donne un exemple de l'abaissement où cet art était tombé à cette époque.

Enfin, en ce qui concerne la peinture, il faut chercher les premiers rayons d'une aurore naissante, dans les essais tentés par les établissements monastiques fondés par les fils de saint Benoît. Là, les calligraphes et les enlu-

mineurs, sans contact avec les monuments du passé, livrés à eux-mêmes, s'appliquent sans en avoir conscience, à créer un art inconnu avant eux. C'est ainsi que nous trouvons dans les bordures des manuscrits, des oiseaux et d'autres animaux de formes fantastiques, se jouant entre les méandres les plus délicatement enchevêtrés, décoration d'un goût étrange, et qui appartient à l'école anglo-saxonne. Un monument de ce genre de travaux se trouve dans l'évangélaire peint au VIII<sup>e</sup> siècle par les saintes sœurs Relinde et Herlinde, au couvent de Maeseyck. Là, on ne peut méconnaître des éléments appartenant à un art véritable et qui n'a rien emprunté aux traditions de l'antiquité. Alors s'allument insensiblement, dans la retraite des abbayes, les foyers d'un art autochthone, fécondé par la méditation et l'observation de la nature, vue au travers du prisme de l'idéal chrétien. Ses développements seront lents et ardu, sans doute, mais il saura vaincre les difficultés, se rendre libre des influences étrangères et il ne tombera jamais dans l'immobilité, triste conséquence du schisme oriental.

J. H.

---

## CHAPITRE IV.

### PÉRIODE ROMANE.

---

La période romane s'étend du VIII<sup>e</sup> à la fin du XII<sup>e</sup> siècle.

Le style roman s'est formé et développé sous l'influence combinée de trois éléments : 1<sup>o</sup> des styles classique et latin, dont les monuments existaient partout dans l'Europe méridionale ; 2<sup>o</sup> du style byzantin, dont les principes furent importés d'Orient ; et 3<sup>o</sup> du génie particulier des peuples barbares qui envahirent l'Europe et s'avancèrent, dès le V<sup>e</sup> siècle, jusqu'au cœur de l'Italie.

Ces divers éléments ne se sont pas trouvés partout dans les mêmes proportions relatives. C'est ainsi, par exemple, que les monuments romains et latins, très nombreux en Italie et dans le midi de la France, faisaient pour ainsi dire complètement défaut dans l'Europe centrale et septentrionale. Ensuite, les peuples envahisseurs avaient chacun leur génie propre. De là sont résultées des combinaisons diverses des éléments générateurs du style roman, combinaisons qui ont produit, dans les différentes contrées de l'Europe, des variétés de style très notables.

Le style né sous l'influence combinée de ces trois éléments a été appelé *roman*, parce que son origine et sa durée coïncident à peu près avec celles de la langue romane. Ensuite, le mot *roman*, en opposition avec celui de *romain*, indique, de même que dans la langue romane, l'élément barbare qui a contribué à la formation de ce style.

La période romane peut se diviser en deux parties : la première, qui s'étend jusqu'au X<sup>e</sup> siècle inclusivement, correspond à l'époque de la formation ; la seconde, qui embrasse les XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, comprend la période du développement du style.

#### ARTICLE I.

##### LE STYLE ROMAN DEPUIS LE VIII<sup>e</sup> JUSQU'AU X<sup>e</sup> SIÈCLE.

Au VIII<sup>e</sup> siècle, l'Europe était livrée à une effroyable anarchie. Les hordes barbares venues du nord avaient pris possession de toute l'étendue de l'em-

pire romain, et avaient couvert de ruines la Germanie, les Gaules, l'Espagne et la majeure partie de l'Italie. La décadence complète des beaux-arts fut la conséquence nécessaire des bouleversements politiques que l'Europe avait subis depuis environ trois siècles. Les prêtres et les religieux seuls luttaient, au milieu de ce chaos, contre la barbarie et la force brutale des envahisseurs. Ce furent les moines et le clergé séculier qui sauvèrent de la destruction tous les beaux monuments des littératures grecque et romaine, et donnèrent la première impulsion à la renaissance artistique. La renaissance des arts fut lente, comme aussi celle des lettres ; car le sol de l'Europe occidentale était jonché des débris amoncelés des monuments anciens : les traditions artistiques étaient perdues et les principes tombés dans l'oubli. Ensuite, elle ne fut ni simultanée, ni également active dans toutes les contrées, parce que les peuplades qui avaient fait irruption en Europe n'étaient pas toutes douées du même génie, de la même habileté et du même goût pour les arts. Il ne faut donc pas s'étonner si les beaux-arts ont été cultivés plus tôt dans un pays que dans un autre.

Pour l'architecture et les arts qui en dépendent, la Lombardie fut, depuis le VII<sup>e</sup> jusqu'à la fin du X<sup>e</sup> siècle, le principal théâtre de cette renaissance. Le style qui s'est formé, à cette époque, dans le nord de l'Italie a reçu le nom de *lombard*. Dans les autres pays de l'Europe occidentale le retour vers la culture des beaux-arts fut plus lent et la formation d'un nouveau style moins rapide. « L'avance prise par l'Italie du nord, relativement aux autres contrées de l'Europe occidentale, dit de Dartein, tient en définitive à sa position intermédiaire entre l'Orient et l'extrême Occident. L'Italie dut encore à cette situation d'accomplir, pendant le haut moyen âge, en France et en Allemagne, la mission éducatrice qu'elle avait déjà remplie, dans les mêmes pays, durant l'ère romaine. Elle leur avait alors porté, par la conquête, les arts de la Grèce ancienne ; elle leur transmet plus tard ceux de la nouvelle Grèce, non plus par ses armées victorieuses, mais par celles, venues du dehors, qui l'envahirent à mainte reprise ; par ses marins et ses marchands vénitiens, lombards et autres, qui se firent de bonne heure et restèrent longtemps les intermédiaires de l'Orient avec l'Occident ; enfin par les évêques, les moines et les pèlerins qui, se rendant à Rome, revenaient ensuite dans leur pays ayant deux fois traversé le nord de la péninsule. » *Étude sur l'architecture lombarde*, Introduction, p. VIII.

Les édifices lombards furent élevés généralement par des artisans voués d'une manière spéciale à tout ce qui concerne l'art de la construction, et

connus, depuis le VIII<sup>e</sup> siècle, sous le nom de *maîtres comasques*, *magistri comacini*, c'est-à-dire maîtres constructeurs de la province de Côme. « Cette explication, dit de Darstein, trouve sa justification dans le fait que l'exercice des arts du bâtiment et la coutume d'émigrer pour chercher du travail au dehors ont existé de tout temps chez les habitants des vallées italiennes des Alpes, et particulièrement chez les populations riveraines des lacs de Côme, Lugano et Majeur, presque toutes comprises dans le diocèse de Côme. Les grandes exploitations de pierres à bâtir et de bois de charpente, ouvertes sur les bords de ces lacs pour les besoins des villes de la plaine, développèrent l'exercice des professions de carrier, maçon, tailleur de pierre, charpentier, entrepreneur de travaux, sculpteur, architecte, etc., tandis que l'aridité d'un sol montagneux obligeait une partie des habitants à s'expatrier pour vivre ou chercher fortune. Encore aujourd'hui des familles, des groupes d'individus, espèces de petites colonies issues d'une rive, d'une côte, d'un vallon du lac, s'en vont à l'étranger, traversent même l'Atlantique ; et, après avoir exercé leur industrie, reviennent très souvent à la terre natale jouir du fruit de leurs épargnes. Cette pratique séculaire des travaux du bâtiment a fait sortir des territoires compris dans le diocèse de Côme beaucoup d'artistes renommés : au XII<sup>e</sup> siècle, Bénédicte Antelami, qui a signé le bas-relief du crucifiement conservé dans la cathédrale de Parme ; aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, la dynastie de sculpteurs, issue du village de Campione, qui exécuta de père en fils, durant cinq générations, les sculptures de la cathédrale de Modène... Tous ces artistes, la fleur du pays, et les milliers d'artistes secondaires et de simples artisans qui descendirent avec eux des hautes vallées de l'Adda et du Tessin sont les successeurs directs des anciens *magistri comacini*...

» On ne saurait douter que les industries du bâtiment ne se soient développées dans la province de Côme dès l'époque romaine, alors que furent fondées les grandes cités de la Cisalpine. Milan en particulier, qui, sous l'empire romain, devint une immense métropole et finit par être la capitale de l'Occident, ne pouvait tirer que des carrières des lacs alpins la majeure partie des pierres et des marbres nécessaires à la construction de ses monuments. Les *magistri comacini* de la période longobarde ne sont donc, suivant toute apparence, que les continuateurs d'artisans plus anciens, dont les premières générations appartiennent peut-être à la période gauloise. Ce qui est particulier à l'époque longobarde, c'est que le nom de maîtres comasques servit alors à désigner, dans tout le royaume, les artisans construc-



teurs des édifices... S'en suit-il que, sous les Longobards, les constructeurs d'édifices aient tous ou presque tous été comasques? Autant vaudrait dire qu'aujourd'hui les maçons, nommés à Paris « limousins, » sont tous d'origine limousine. » *Étude sur l'architecture lombarde*, 1<sup>re</sup> partie, pp. 75-77.

Les maîtres comasques étaient de simples artisans plutôt que des artistes. « On a parfois attribué aux *magistri comacini*, dit de Dartein, une notable influence sur le développement et la transformation de l'architecture italienne. Cela suppose que des changements ont eu lieu dans cette architecture pendant l'époque longobarde; changements qui seraient alors, vu l'absence de culture artistique chez les conquérants, imputables à l'action d'artistes italiens. Mais il n'est nullement prouvé qu'aucune innovation considérable se soit produite à l'époque dont il s'agit; et l'étude que nous poursuivons ici même aura précisément pour effet de montrer que, d'Alboïn à Didier, l'architecture italienne continua de suivre, avec peu de changements, les voies frayées à l'âge antérieur. Si nous considérons en particulier les *magistri comacini* proprement dits, ceux qui provenaient du territoire de Côme, il est très peu probable qu'ils aient jamais exercé sur l'architecture une sensible influence artistique, même à l'époque où ces *comacini* d'origine auraient eu peut-être, au nord de l'Italie, une action prédominante. Car cette époque est celle des premiers temps de la conquête longobarde, période stérile sous le rapport du progrès artistique et pendant laquelle les artisans comasques n'ont pu se signaler, par une supériorité relative, que dans la simple pratique du métier de constructeur. Le témoignage des édifices élevés par ces artisans sur leur propre territoire prouve d'ailleurs qu'ils n'ont brillé dans les arts, à aucune époque connue de l'histoire, par l'esprit d'initiative et d'invention. » *Étude sur l'architecture lombarde*, 1<sup>re</sup> partie, p. 87.

Dans le *premier paragraphe* de cet article nous traiterons du style lombard, qui constitue une des variétés du style roman pris dans sa signification la plus large; dans le *second* nous ferons connaître l'état de l'architecture, avant le XI<sup>e</sup> siècle, dans les pays autres que la Lombardie.

## § 1. — CARACTÈRES DU STYLE LOMBARDE.

Les trois éléments qui ont contribué à la formation du style roman se sont rencontrés simultanément dans le nord de l'Italie. La Lombardie possédait un grand nombre de monuments romains et de basiliques latines;

l'architecture byzantine y fut introduite du temps des Goths et s'y répandit sous la domination des Grecs, à tel point que la ville de Milan même fut dotée d'une magnifique église byzantine dédiée à saint Laurent. L'élément barbare, apporté d'abord par les Goths et plus tard par les Longobards, favorisa, par la mise en oubli des anciennes règles, la fusion complète des styles qui se trouvaient en présence.

Le style lombard, ou style roman du nord de l'Italie, a régné dans cette contrée depuis le VIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XII<sup>e</sup>. Ses principaux caractères peuvent se résumer de la manière suivante :

1. **Plan des églises.** Le plan de la basilique latine fut généralement adopté dans les églises lombardes. L'église de Saint-Ambroise à Milan, qui est un des premiers édifices où le style lombard apparaît nettement constitué, conserve jusqu'aujourd'hui les dispositions basilicales, y compris l'atrium avec ses portiques. Lorsque, par exception, les constructeurs lombards suivent le plan de la basilique byzantine, ils remplacent, par des séries de coupoles, de même hauteur et de même diamètre, élevées sur les travées de la nef et les bras du transept, la coupole centrale, toujours dominante au milieu des édifices de l'Orient et entourée de coupoles de moindre dimension (Saint-Marc de Venise, Saint-Front et Saint-Étienne de Périgueux, cathédrale de Cahors). Ensuite les coupoles, au lieu d'être circulaires, sont souvent octogones, et ne reposent pas sur des pendentifs proprement dits, mais sur une série d'arcs en encorbellement, qu'on appelle *trompes étagées*. Malgré ces différences, les coupoles des églises lombardes offrent une ressemblance frappante avec les coupoles byzantines; et elles en constituent des copies plus ou moins fidèles.

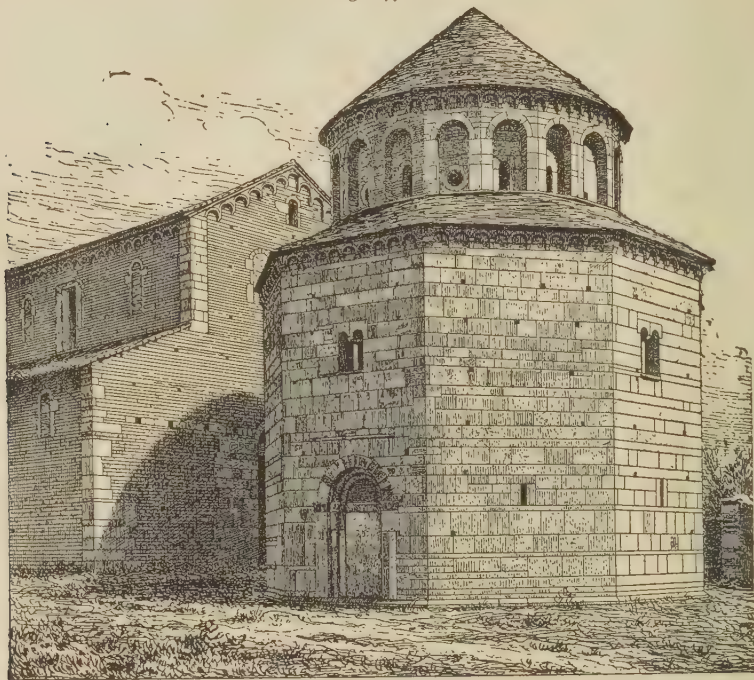
Dans la plupart des grandes églises lombardes, les bas côtés sont surmontés de galeries.

2. **Cryptes.** Les cryptes des églises lombardes s'étendent sous tout le presbyterium et forment de véritables chapelles souterraines à plusieurs nefs voûtées. Elles sont si profondément creusées sous le sol que le pavement du presbyterium ne paraît pas plus élevé dans les églises avec crypte que dans celles qui en sont dépourvues.

3. **Baptistères.** Les baptistères isolés restèrent en usage pendant la période lombarde. Il existe encore beaucoup de ces petits édifices anciens dans le voisinage des grandes églises. Ils sont généralement bâtis sur plan

octogone ou circulaire. Voici (fig. 277) la vue du baptistère octogone d'Arsago, qui date de la fin du XI<sup>e</sup> siècle :

Fig. 277



Baptistère d'Arsago près de Milan. (Fin du XI<sup>e</sup> siècle.)  
(D'après de Dartein.)

4. **Appareils et systèmes de construction.** La plupart des édifices lombards sont construits en briques. Quelquefois aussi on a fait usage de moellons de moyen ou petit appareil.

Contrairement à ce qui se pratiquait dans l'architecture byzantine, les contreforts étaient rejetés en saillie à l'extérieur des édifices. Les constructeurs lombards obtenaient de cette manière, dans les bas côtés de leurs églises, des parois unies, formées par la face intérieure des contreforts et les murailles faisant fonction de cloison entre ceux-ci.

5. **Voûtes.** Pour bien comprendre ce qui va suivre, il faut connaître les différentes espèces de voûtes ainsi que les parties dont elles se composent.

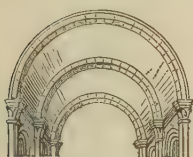
La *voûte en berceau* (fig. 278) consiste dans un demi-cylindre creux, sans pénétration aucune ; elle est souvent renforcée de distance en distance, principalement au droit des points d'appui, par des arcs-doubleaux appareillés.

La *voûte d'arête*, ainsi nommée parce qu'elle présente quatre arêtes à l'intrados, est formée par l'intersection ou pénétration de deux voûtes en berceau *ab* et *cd*, de même ouverture et se coupant à angle droit (fig. 279). On distingue deux espèces de voûte d'arête : la voûte d'arête romaine et la voûte d'arête

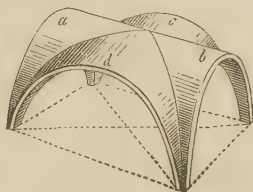
Fig. 278.

Fig. 279.

Fig. 280.



Voûte en berceau.



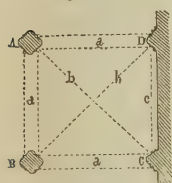
Extrados d'une voûte d'arête.



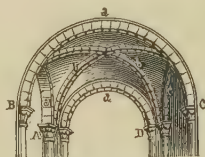
Intrados d'une voûte d'arête romaine.

Fig. 281.

Fig. 282.



Plan et Intrados d'une voûte d'arête à nervures.



à nervures. La *voûte d'arête romaine* (fig. 280) diffère de la *voûte d'arête à nervures* (fig. 281 et 282) en ce qu'elle n'a pas, comme celle-ci, ses arêtes appareillées de manière à former des cintres bâtis.

« Le système de construction des voûtes en petits matériaux, si largement appliqué par les Romains aux monuments de l'ère impériale, dit de Dartein, est aujourd'hui bien connu grâce aux études de M. Choisy (*L'art de bâtir chez les Romains*, Paris, 1873). La méthode, pratiquée spécialement en Italie, consistait le plus souvent à bâtir d'abord une ossature formée d'arcs en briques plus ou moins espacés, puis à noyer ces « cintres permanents » dans un épais massif de maçonnerie de blocage, exécuté par couches horizontales. Au lieu d'un réseau de nervures on se contentait parfois d'un simple platelage, ayant une ou deux épaisseurs de briques, sur lequel on maçonnait ensuite le corps de la voûte. Par la cohésion mutuelle de toutes leurs parties et l'épaisseur considérable qu'elles recevaient, les voûtes de cette espèce, véritables monolithes, n'exerçaient point de poussée sur leurs appuis. Si, dans les grands édifices, les principales d'entre elles sont pourvues néanmoins

de robustes culées, il ne faut voir dans celles-ci qu'une précaution, d'ailleurs très sage, contre les effets des tassements et même des tremblements de terre. » *Étude sur l'architecture lombarde*, I<sup>re</sup> partie, p. 12.

La voûte d'arête romaine est une croûte homogène, un couvercle d'une seule pièce, qui doit toute sa solidité à la stabilité des points d'appui et à l'adhérence ou concrétion des matériaux provenant de l'excellent ciment qu'on employait. La voûte d'arête à nervures, au contraire, se compose de deux parties entièrement distinctes : 1<sup>o</sup> d'une ossature formée par les arcs-doubleaux et les nervures diagonales, bâtis en matériaux appareillés ; et 2<sup>o</sup> de quatre segments triangulaires en maçonnerie appuyés sur ces arcs-doubleaux et ces nervures. Les figures 281 et 282 montrent la construction d'une voûte d'arête à nervures : A et B sont deux piliers et DC un mur extérieur ; les arcs *a* sont des arcs-doubleaux ; les arcs *b* sont les nervures, appelées aussi *arceaux*, *arcs diagonaux* et *arcs ogives* ; le petit arc *c*, rampant en quelque sorte le long du mur, porte le nom d'*arc-formeret*. Ces parties réunies composent l'ossature ou squelette de la voûte. Voyez la fig. 283.

On voit, par ces notions, que la construction des deux espèces de voûte d'arête repose sur des principes diamétralement opposés : pour la voûte d'arête romaine c'est le principe d'inertie, tandis que pour la voûte d'arête à nervures c'est celui d'élasticité et d'équilibre. La première est une masse inerte, la seconde une force vive. En effet, la voûte d'arête romaine, par la fixité absolue de ses points d'appui et la concrétion parfaite de toutes ses parties, présente une masse passive, immobile et inerte, semblable à un couvercle taillé dans un seul bloc de marbre ou de pierre ; elle s'effondre dès qu'il survient des gerçures dans sa croûte. Dans la voûte d'arête à nervures, au contraire, les nervures et les arcs-doubleaux, appareillés et flexibles, constituent une force vivante, élastique et libre, en un mot une ossature, sur laquelle reposent des panneaux libres et à surfaces courbes. Si un mouvement vient à se déclarer dans ses points d'appui, elle présente de l'élasticité et suit le mouvement des piles, grâce à la réunion symétrique des claveaux. Cependant, on conçoit aisément que ce mouvement dans les piles doit rester circonscrit dans certaines limites ; il faut donc prévenir la poussée latérale qui tend à faire déverser en dehors les piles et les murailles hautes, en lui opposant une force contraire produisant l'équilibre. Nous verrons comment les constructeurs ont résolu ce problème aux différentes époques du moyen âge.

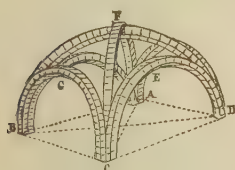
Les architectes lombards réalisèrent de grands progrès dans la construction



des voûtes. Avant leur époque, on ne connaissait, outre la coupole, que deux espèces de voûtes : la voûte en berceau et la voûte d'arête romaine. Ce furent eux qui introduisirent les premiers l'usage des voûtes d'arête à nervures saillantes, vigoureusement accusées et soigneusement appareillées.

Les voûtes lombardes présentent toutes un surhaussement en dôme, c'est-à-dire que leur clef F (fig. 283) est plus élevée que le sommet des arcs-doubleaux et formerets BGC et CED. Cette particularité tient au système de construction suivi par les architectes lombards. Ils élevaient leurs voûtes sur plan carré et donnaient la courbure d'un demi-cercle environ aux nervures

Fig. 283.



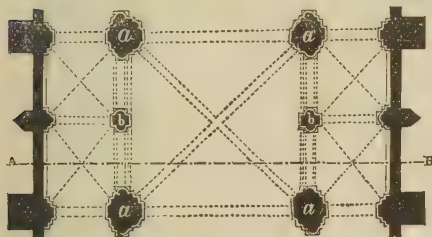
Ossature d'une voûte lombarde.

AFC et BFD ainsi qu'aux arcs-doubleaux et formerets BGC et CED. Mais, comme la diagonale BD d'un carré ABCD est plus grande que les côtés AB, BC, CD et DA, la clef F des nervures AFC et BFD ou arcs diagonaux, tracés par un plus grand rayon, se trouve nécessairement plus élevée que celle des arcs élevés sur les quatre côtés. Ce surhaussement de chaque compartiment carré donne aux voûtes

des églises lombardes un aspect tout particulier.

Dans les églises lombardes à trois nefs, le vaisseau principal a toujours le double de la largeur des bas côtés. Or, comme on n'établissait des voûtes que sur plan carré, il en résultait qu'à chaque grande voûte de la nef principale correspondaient, de part

Fig. 284.



Plan d'une partie de la nef de l'église de Saint-Ambroise à Milan (IX<sup>e</sup> siècle).

et d'autre, deux petites voûtes latérales, et que chaque bas côté avait deux fois autant de travées que la nef du milieu. La fig. 284 explique cette disposition. On appelle *travée* (mot dérivé du latin *trabes*, *poutre*) chacune des divisions d'une église comprise entre deux rangées de piliers parallèles au transept. La travée se compose donc d'une partie ou ordonnance de l'édifice, transversale à l'axe longitudinal de l'église ; et chaque pilier, de même que l'arc-doubleau qui réunit deux piliers perpendiculairement à l'axe de l'édifice, fait partie, par moitié, de deux travées voisines.

Comme nous l'avons dit, les voûtes de la nef principale exercent sur leurs

points d'appui, non seulement une pression verticale, mais aussi une poussée oblique et latérale qui tend à faire déverser en dehors les piliers et les murailles supérieures. Dans les édifices lombards, cette poussée se trouve en partie amortie par les poussées opposées des voûtes hautes et basses des bas côtés, et en partie reportée sur les contreforts extérieurs par les arcs-doubleaux des bas côtés et les portions de murs que supportent ces arcs. Les poussées exercées par les nervures et les arcs-doubleaux des voûtes des bas côtés viennent s'amortir, du côté intérieur, contre les piliers, et du côté extérieur, contre les contreforts. Ces appuis sont suffisamment solides pour résister aux efforts de renversement, tant à cause de leur masse qu'en raison de la charge qu'ils soutiennent.

Les fig. 285 et 286 aideront à comprendre la disposition des nefs et des

Fig. 285.

Fig. 286.



Coupe selon la ligne AB (Voyez le plan fig. 284) d'une partie de la nef de l'église de Saint-Ambroise à Milan. (IX<sup>e</sup> siècle).

Coupe selon l'axe

voûtes des églises lombardes. La première (fig. 285) donne la coupe transversale de l'église de Saint-Ambroise à Milan suivant la ligne AB du plan de notre fig. 284; et la fig. 286 la coupe de ce même plan suivant l'axe longitudinal de l'église.

Quelque ingénieux que soit, pour équilibrer les poussées des voûtes, le système de construction que nous venons d'exposer, il offre néanmoins l'inconvénient de rendre extrêmement difficile l'éclairage direct de la nef. En effet, si l'on veut que les voûtes des bas côtés contre-boutent efficacement la poussée latérale de la voûte principale, elles doivent être presque aussi élevées que celle-ci. Mais alors il devient impossible de pratiquer, sous les arcs-formerets de la voûte centrale, des ouvertures prenant des jours directs; car les voûtes des bas côtés viennent s'appliquer contre les murs de la nef à la hauteur environ de la clef des arcs-formerets. Aussi voyons-nous que les

plus anciennes églises lombardes ne reçoivent le jour que par les fenêtres ouvertes dans les murs extérieurs des bas côtés, la façade et le chevet du chœur. De plus, ces églises sont abritées par une seule toiture à deux versants portée par une charpente. Pour obvier à l'inconvénient que nous venons de signaler, on éleva, dans les monuments lombards d'une date plus récente, les murs de la grande nef de manière à pouvoir percer des fenêtres sous les arcs-formerets des voûtes hautes. Mais, par l'élévation de ces murs, le point où venait aboutir la résultante des poussées latérales des voûtes de la nef principale s'éleva également, et les arcs-doubleaux des nefs latérales venaient s'appliquer beaucoup au-dessous de ce point. Ces voûtes, n'étant pas suffisamment étayées, ne se maintinrent pas, et il a fallu les refaire dans les siècles suivants. Les édifices dans lesquels ce système de construction a été tenté se distinguent des églises plus anciennes en ce que leur nef principale porte un toit à deux versants, tandis que les bas côtés sont couverts de toitures appliquées en appentis contre les murailles hautes de la nef, un peu au-dessous de la naissance des fenêtres de la nef principale. Voyez ci-dessus p. 318, fig. 277, à côté du baptistère, la vue perspective de l'église d'Arsago.

6. **Piliers et colonnes.** Dans les édifices anciens et dans les basiliques latines on s'est servi de colonnes cylindriques, peu espacées et recevant directement les pressions verticales d'entablements d'un poids relativement peu considérable. Les constructeurs lombards couvrirent leurs édifices de voûtes. Or « l'usage des voûtes, et de voûtes très massives, comme l'observe de Dartein, augmente beaucoup la charge, d'autant plus que la couverture en charpente subsiste quand même. Enfin, les voûtes exercent des poussées qui, malgré les dispositions adoptées pour détruire ces actions les unes par les autres, atténuer leurs effets, ou les reporter sur des contreforts extérieurs, peuvent cependant déterminer sur les supports des pressions obliques et les exposer au renversement. Pour tous ces motifs, il a fallu donner aux piliers, et surtout aux principaux d'entre eux, qui reçoivent la charge des grandes voûtes, de larges sections, de vigoureux empâtements. La forme du support doit naturellement s'adapter à celle de la construction qui vient y reposer. Or celle-ci est dentelée sur son contour par les saillies des arcs longitudinaux et transversaux jetés entre les piliers, et par les arêtes ou les nervures diagonales des voûtes; d'où résulte que des dentelures correspondantes découpent aussi la paroi du pilier. Ce sont des colonnes ou des pilastres qui, partant du sol en général, s'élèvent jusqu'à la naissance de l'arc ou de l'arête dont

ils portent la retombée. Ainsi l'usage des voûtes d'arête et le mode de structure de ces voûtes, pourvues d'arcs saillants, ont conduit à substituer le pilier cantonné de colonnes, appui de forme complexe, au simple support cylindrique de la basilique couverte en charpente. » *Étude sur l'architecture lombarde*, II<sup>e</sup> partie, p. 130.

Les caractères des piliers lombards peuvent se résumer de la manière suivante : 1<sup>o</sup> Les piliers présentent une section rectangulaire ou carrée et sont cantonnés de pilastres ou de colonnes engagées, recevant les retombées des nervures et des arcs-doubleaux; 2<sup>o</sup> ils n'ont pas tous la même importance : les uns sont plus forts, les autres plus faibles, suivant qu'ils reçoivent à la fois les retombées de toutes les voûtes, ou de celles des bas côtés seulement. Voyez ci-dessus, fig. 284, le plan d'une partie de la nef de Saint-Ambroise à Milan, aux lettres *a* et *b*. Les piliers forts et faibles se succèdent alternativement. Voyez aussi les fig. 285 et 286.

Les sections suivantes des piliers de l'église de Saint-Michel de Pavie feront



Sections des piliers de l'église de Saint-Michel à Pavie.

comprendre la forme ordinaire des piliers lombards. Voyez aussi la fig. 302, ci-dessous p. 328.

Dès la première moitié du VIII<sup>e</sup> siècle, apparaît, dans l'église au-

jourd'hui démolie d'Aurona à Milan, le pilier cantonné de colonnes, inconnu dans l'art classique et employé avec profusion en Occident par l'art du moyen âge.

Les colonnes et les colonnettes sont ordinairement bâties par assises d'inégale hauteur de moyen et petit appareil; rarement elles sont monolithes.

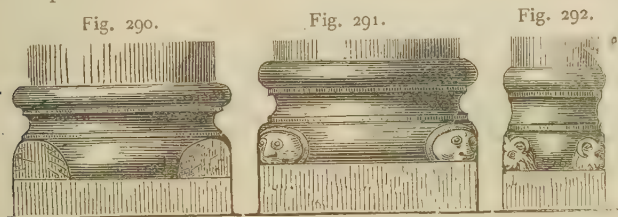
Les colonnettes cantonnant les piliers, souvent minces et très élevées, montent parfois, sans interruption, jusqu'à la naissance des voûtes. « Ces colonnes allongées, dit Reynaud, constituent un fait capital dans l'histoire de l'art; car elles sont un des éléments les plus caractéristiques et les plus fondamentaux de presque toute l'architecture du moyen âge, celui qui lui a donné son expression la plus saisissante : la prédominance des lignes verticales. Il n'y en a pas d'exemple avant l'invasion des Lombards, et après eux, ou du moins..., dès le commencement du XI<sup>e</sup> siècle, cette disposition est

générale, non pas toujours au dehors, mais à l'intérieur. Dans tous les édifices postérieurs à cette dernière époque, les nervures des voûtes sont reçues par des colonnes élancées qui partent du sol ou des chapiteaux des colonnes du rez-de-chaussée. » *Traité d'architecture*, II, p. 645.

La proportion qui, d'après les règles des ordres gréco-romains, doit toujours exister entre la hauteur du fût et le module (voyez ci-dessus, p. 12), fut entièrement négligée par les constructeurs lombards, de même que le renflement vers la base du fût (voyez ci-dessus, p. 8).

Les fûts des colonnes et des colonnettes, les pieds-droits et les archivoltes sont quelquefois ornés de sculptures, telles que rinceaux, spirales et ornements géométriques.

7. **Bases.** Les bases lombardes se rapprochent sensiblement, pour leur forme, de la base dite attique; voyez ci-dessous p. 328, fig. 302. Quelquefois les deux tores de la plinthe ont la même saillie, comme dans les exemples suivants empruntés à l'église de Saint-Ambroise de Milan :



Bases lombardes, avec griffes, à l'église de Saint-Ambroise Milan. (ix<sup>e</sup> siècle).

Ces bases sont souvent munies d'un ornement destiné à relier le tore inférieur aux angles de la plinthe et à donner, de cette manière, une apparence de plus grande solidité à ces angles. Cet ornement ou appendice a reçu le nom de *griffe* ou *patte*. Les bases avec griffes étaient déjà connues au III<sup>e</sup> siècle; on en trouve dans le palais que l'empereur Dioclétien fit élever à Spalatro vers la fin du III<sup>e</sup> siècle.

Les griffes les plus anciennes sont très simples, comme le montrent les fig. 290 et 302; celles d'une date postérieure représentant ordinairement des têtes d'animaux (fig. 291 et 292) ou des feuillages.

8. **Chapiteaux.** Les chapiteaux lombards, comme les chapiteaux byzantins, offrent ordinairement la forme d'une corbeille évasée ou cubique.

Pendant la période de formation du style lombard les sculptures de la corbeille trahissent l'imitation plus ou moins servile du feuillage byzantin



sans relief et profondément refouillé; cependant l'influence de la sculpture classique est aussi parfois sensible. Pour faire comprendre cette double influence nous reproduisons (fig. 264, et 293 à 297) des chapiteaux de la

Fig. 293.

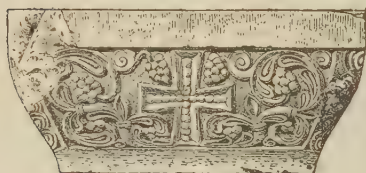
Fig. 294.



Chapiteaux de l'église d'Aurona à Milan. (Première moitié du VIII<sup>e</sup> siècle).  
(D'après de Dartein).

première moitié du VIII<sup>e</sup> siècle, retrouvés, il y a peu de temps, dans les ruines de l'église d'Aurona à Milan; les fig. 293 et 294 reproduisent les faces latérales du chapiteau dont la fig. 264

Fig. 295.



Chapiteau de l'église d'Aurona à Milan.  
(Première moitié du VIII<sup>e</sup> siècle).  
(D'après de Dartein).

« Les uns, en forme de corbeille (fig. 296 et 297), dit de Dartein en parlant de ces chapiteaux, enveloppés par plusieurs rangs de feuilles aux extrémités proéminentes, dérivent du chapiteau corinthien. Les autres, à faces planes, taillées en forme de segments circu-

lares et raccordées au fût par des triangles sphériques, appartiennent au type du chapiteau cubique: ils sont couverts, à la mode byzantine, d'orne-

Fig. 296.

Fig. 297.



Chapiteaux de l'église d'Aurona à Milan. (Première moitié du VIII<sup>e</sup> siècle). (D'après de Dartein).

ments méplats d'un faible relief qui remplissent la condition, essentielle pour des chapiteaux à contour géométrique, de ne point altérer les formes. Nous trouvons ici, dans son complet développement, ce chapiteau cubique, si fréquent au moyen âge, que les premiers monuments byzantins montrent seulement à l'état d'ébauche. Et les chapiteaux cubiques d'Aurona offrent d'autant plus d'intérêt qu'ils peuvent passer, à ce que nous croyons, pour les plus anciens de leur espèce. » *Étude sur l'archit. lombarde*, 1<sup>e</sup> part., p. 102.

Insensiblement une transformation s'opère, et l'art lombard acquiert une certaine originalité. Les chapiteaux de Saint-Ambroise de Milan, exécutés dans le courant du IX<sup>e</sup> siècle, appartiennent à cette dernière période. Leurs types sont très variés ; le ciseau du sculpteur y fait preuve de fécondité. Cependant, ils se rattachent encore de très près à l'art byzantin par leurs reliefs méplats, l'abondance des entrelacs et des guirlandes, les dentelures aiguës des feuillages, et même par quelques refouillements.

Plus tard, cette transformation continue lentement, et, dans le courant du X<sup>e</sup> siècle, les sculptures deviennent plus saillantes, les feuillages s'élargissent et l'on arrondit leurs extrémités.

Sous le rapport de la sculpture d'ornement qui couvre la corbeille, on peut distinguer deux espèces de chapiteaux : les chapiteaux *ornés de feuillages* et les chapiteaux *historiés ou légendaires*.

Voici (fig. 298 à 301) des chapiteaux ornés de feuillages, qu'on trouve à Saint-Ambroise de Milan :

Fig. 298.

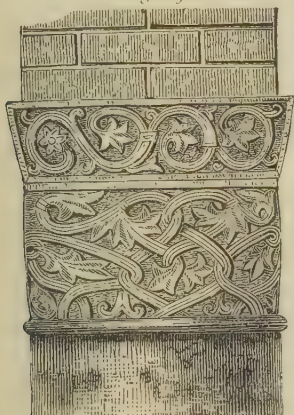


Fig. 299.



Chapiteaux ornés de feuillages à Saint-Ambroise de Milan. (IX<sup>e</sup> siècle).  
(D'après de Dartein).

Fig. 300.

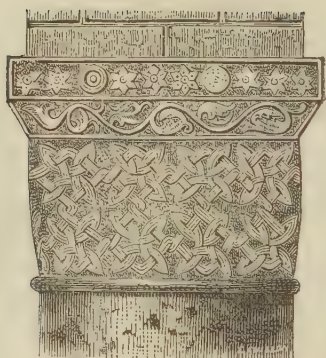


Fig. 301.



Chapiteaux ornés de feuillages à Saint-Ambroise de Milan. (ix<sup>e</sup> siècle).  
(D'après de Dartein).

Fig. 302.



Base et chapiteau historié à l'église de Saint-Celse à Milan.  
(Fin du x<sup>e</sup> siècle.) (D'après de Dartein).

Les chapiteaux historiés sont très communs dans les églises lombardes à partir du VIII<sup>e</sup> siècle. Nous en donnons trois (fig. 302 à 304) des églises de Saint-Ambroise et de Saint-Celse de Milan. On appelle *historiés* et *légendaires* les chapiteaux qui sont ornés de sculptures représentant des scènes empruntées à l'histoire ou à la légende, et même quelquefois ceux qui portent des animaux symboliques ou fantastiques.

On rencontre aussi des chapiteaux décorés de symboles. Nous en



Fig. 303.



Chapiteau historié à Saint-Ambroise de Milan (IX<sup>e</sup> siècle).

Fig. 304.

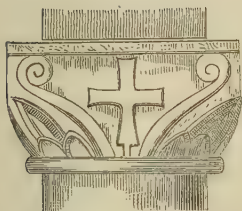


Chapiteau historié à Saint-Celse de Milan. (Fin du X<sup>e</sup> siècle).

(D'après de Dartein).

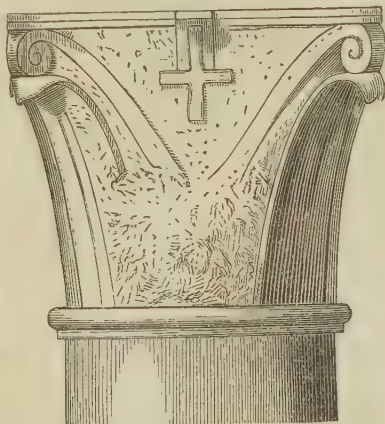
donnons (fig. 305 et 306) deux très anciens, où l'on voit une croix. Le premier (fig. 305) date probablement du commencement du IX<sup>e</sup>, et le second fig. 306) de la dernière moitié du VIII<sup>e</sup> siècle.

Fig. 305.



Chapiteau de l'église de Sainte-Sophie à Padoue. (Commencement du IX<sup>e</sup> siècle).

Fig. 306.



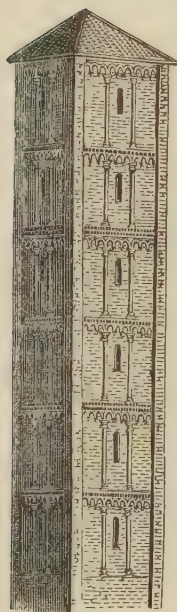
Chapiteau à Saint-Sauveur de Brescia. (Dernière moitié du VIII<sup>e</sup> siècle).

Le tailloir énorme en forme de chapiteau (voyez ci-dessus, p. 167 et fig. 298), qu'on trouve dans les édifices latins se rencontre rarement dans les églises lombardes; il est remplacé par un tailloir robuste, mais peu élevé, très accentué de profil et souvent taillé dans un bloc distinct du corps du chapiteau.

9. *Façades*. Contrairement au principe généralement admis par l'antiquité et le moyen âge, les façades des églises lombardes ne reproduisent pas la coupe transversale des nefs. « La façade lombarde, dit de Dartein, n'est pas modelée sur la section transversale de l'édifice. C'est une large muraille qui monte tout d'une pièce jusqu'aux deux rampants qui la terminent, et dans laquelle n'apparaît point le ressaut de la grande nef au-dessus des bas côtés. Telle est du moins sa forme dans les églises monumentales, car les façades des simples églises de village, bâties sans prétention dans le seul but de clore les nefs, sont naturellement exemptes de tout développement superflu. Les larges façades sans ressaut des églises de Pavie et de Milan sont particulières au style purement lombard : la même disposition ne se rencontre presque jamais dans les édifices appartenant aux écoles d'architecture limitrophes ; mais elle était, au centre de la Lombardie, si fort entrée dans les habitudes que son usage y survécut à celui du style lombard : témoins la façade de la

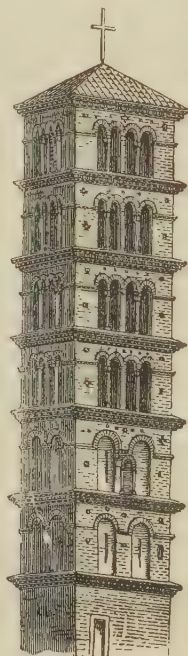
cathédrale de Milan et celles de l'ancienne église de Bréra et de Sainte-Marie-des-Grâces, également bâties à Milan. » *Étude sur l'architecture lombarde*, III<sup>e</sup> partie, p. 478.

Fig. 307.



Tour de S.-Ambroise  
à Milan (19<sup>e</sup> siècle).

Fig. 308.



Tour des Saints-Jean-  
et-Paul à Rome.

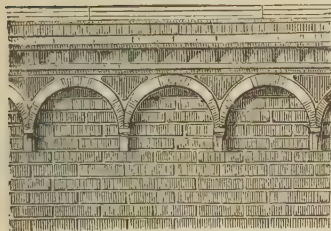
10. *Clochers*. Les clochers des églises lombardes sont ordinairement indépendants des églises et se composent d'une succession d'étages carrés, tous de même largeur et à peu près de même hauteur, et séparés les uns des autres par des corniches. Ces étages sont décorés de bandes murales et de petites arcatures aveugles dont les retombées s'appuient sur des modillons. Le clocher de Saint-Ambroise de Milan (fig. 307) présente le type des clochers lombards proprement dits. Quelquefois l'étage supérieur était percé d'une baie multiple, composée d'arcatures ajourées et retombant sur des colonnettes.



A Rome et en Toscane on trouve des clochers dont la forme générale est celle des clochers lombards, mais dont tous les étages sont munis de baies formées d'un certain nombre d'arcatures ajourées portées par des colonnettes. Tel est le clocher de l'église des Saints-Jean-et-Paul à Rome, que reproduit notre fig. 308.

11. **Corniches.** Les corniches des édifices lombards ne présentent qu'une

Fig. 309.



Corniche de l'atrium à Saint-Ambroise de Milan.

faible saillie sur les parois des murs. Elles sont presque toujours portées par des arcatures aveugles, à plein cintre, dont les retombées aboutissent à des modillons d'une forme très simple (fig. 309; voyez aussi fig. 277). Dans quelques édifices, par exemple à Saint-Michel de Pavie, on a substitué des colonnettes aux modillons.

Les arcatures constituent un des traits caractéristiques de l'architecture lombarde;

on les trouve, non seulement sous les corniches des toits, mais aussi sous celles des façades, et même sous les plates-bandes horizontales des murs, comme au clocher de Saint-Ambroise de Milan (fig. 305).

12. **Décoration monumentale.** Les Byzantins, comme il a été dit ci-dessus p. 296, couvraient de marbres et de mosaïques les parois intérieures de leurs églises. Les Lombards, au contraire, montrent, dans leur système décoratif, une préférence marquée et presque exclusive pour la sculpture. « Tandis que, dans les églises byzantines, dit de Dartein, les revêtements composent presque toute la décoration et que la sculpture joue un rôle accessoire, dans les églises lombardes c'est l'inverse qui a lieu. On peut même dire que, dans ces dernières, les revêtements deviennent un objet de luxe, attendu que les membres principaux de la construction se trouvent complètement décorés par le fait de leur structure, et que, par suite, les parois à revêtir se réduisent à des surfaces de remplissage. Or, ce sont là des parties secondaires que l'on peut fort bien se dispenser d'orner. La sculpture, au contraire, naturellement appelée à décorer les nombreux chapiteaux des piliers, les archivoltes multiples des baies, les consoles des arcatures, en un mot, toutes les pièces de l'appareil sur lesquelles une fonction spéciale réclame qu'on attire l'attention, devient un élément décoratif d'une importance capitale. » *Étude sur l'architecture lombarde*, I<sup>re</sup> partie, p. 58.

Nous avons donc à étudier particulièrement la nature de la sculpture monumentale des édifices lombards, car les revêtements ne servirent qu'exceptionnellement à décorer quelques églises, où on les employa pour orner l'abside. D'ailleurs ces revêtements ne se distinguent des ouvrages byzantins, ni pour le système d'exécution, ni pour l'ordonnance, ni pour le style artistique ; ils sont très probablement les œuvres d'artistes du Bas-Empire. Après le VIII<sup>e</sup> siècle, on substitua souvent la peinture aux placages et aux mosaïques.

La sculpture lombarde, dérivée de la sculpture byzantine, suit pendant quelque temps plus ou moins servilement l'art oriental. Plus tard elle s'en éloigne insensiblement, et, dès le IX<sup>e</sup> siècle, elle commence à s'affranchir des traditions byzantines ; les chapiteaux de Saint-Ambroise et de Saint-Celse de Milan, que nous avons reproduits ci-dessus (fig. 298 à 304), fourniraient au besoin la preuve de notre assertion. « Tout en s'affaiblissant, dit de Dartin, l'action du style byzantin paraît avoir persisté jusqu'à la fin de l'époque lombarde ; témoins ces chapiteaux et bandeaux, appartenant au style le plus avancé, dont la décoration consiste en une ornementation capricieuse, souvent irrégulière, attachée pour ainsi dire à la surface du bloc, et très peu liée par sa disposition à la forme du membre d'architecture qu'elle enveloppe. Cependant la sculpture, au lieu d'être alors, comme au début, maigre et plate, offrait en général un aspect plus large et robuste : les saillies, devenues très prononcées, avaient pris des contours arrondis : ornements et figures étaient dessinés plus correctement. La conservation fréquente, malgré ce progrès, du caractère primitif dans le choix et l'arrangement des sujets n'en est que plus remarquable. » *Étude sur l'architecture lombarde*, I<sup>re</sup> part., p. 59.

Dans les premiers édifices lombards, on remarque une grande incorrection dans les figures soit réelles soit fantastiques. Les sculpteurs ne parviennent qu'après beaucoup de tâtonnements à donner un peu de modelé à leurs images. Ensuite, pendant toute la durée du style lombard, ils prodiguent, dans leurs œuvres, les animaux chimériques tantôt isolés, tantôt affrontés, et aiment à reproduire des enlacements de feuillages.

Les sculptures ne couvrent pas seulement les chapiteaux, mais aussi les archivoltes et les tympanes des arcades, ainsi que les faces des autels, des ambons, etc. Voici (fig. 311 à 313) quelques exemples de rinceaux et d'enlacements ornant les archivoltes du narthex supérieur à l'église de Saint-Ambroise de Milan :

Fig. 310.



Fig. 311.



Sculpture d'ornements sur les archivoltes de la galerie supérieure du narthex à l'église de Saint-Ambroise de Milan (ix<sup>e</sup> siècle).

Fig. 312.

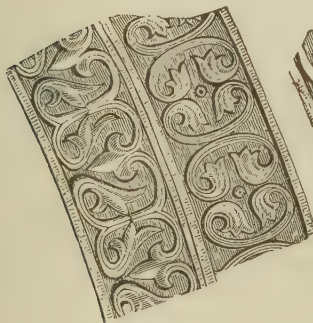


Fig. 313.



Sculpture d'ornements sur les archivoltes de la galerie supérieure du narthex à l'église de Saint-Ambroise de Milan (ix<sup>e</sup> siècle).

Les placages et les revêtements en marbre sont rares à l'intérieur des édifices lombards; ils n'ont été employés qu'exceptionnellement, comme à l'église de Saint-Ambroise à Milan, pour décorer l'abside de certaines basiliques. Dès le ix<sup>e</sup> siècle, on substitua aux placages en marbre les peintures à fresque ou en mosaïques de petits cubes.

Quelquefois on s'est servi, pour orner l'extérieur des édifices, de mosaïques produites par l'emploi de petits matériaux de différentes couleurs. Nous donnons (fig. 314 et 315) deux exemples de ce système de décoration emprunté à la rotonde du Saint-Sépulcre (ancien baptistère), qui fait partie de la curieuse église de Saint-Étienne à Bologne. Ces mosaïques sont composées de briques et de marbres variés.

Fig. 314.

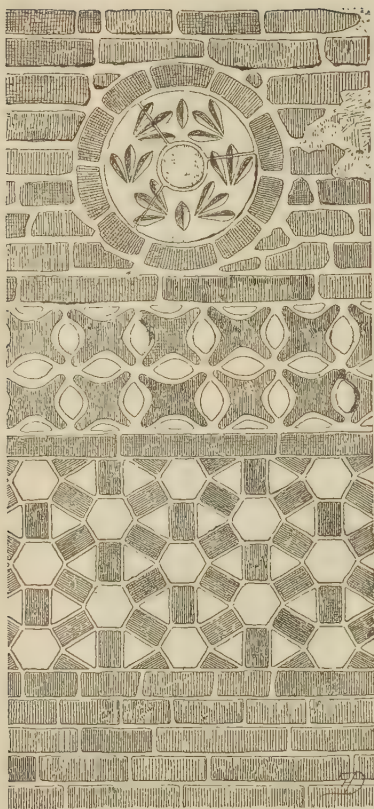
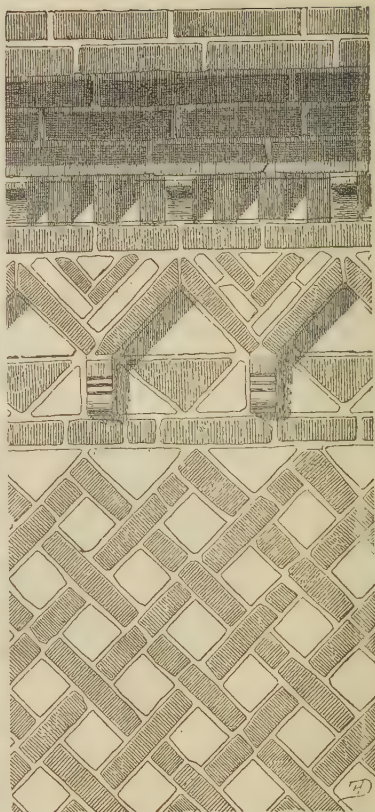


Fig. 315.



Mosaïques à l'extérieur de la rotonde du Saint-Sépulcre à Bologne (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle).  
(D'après de Dartein).

**Conclusion.** L'influence exercée par le style latin apparaît surtout dans le plan général et la disposition des édifices, tandis que l'influence byzantine se manifeste principalement dans la sculpture monumentale.

## § 2. — ÉTAT DE L'ARCHITECTURE, AVANT LE XI<sup>e</sup> SIÈCLE. DANS LES PAYS AUTRES QUE LA LOMBARDIE.

1. *Italie centrale et méridionale.* Pendant que le style lombard se déve-



loppait dans le nord de l'Italie, le style latin continua de régner dans l'Italie centrale et méridionale. Toutes les basiliques construites à Rome avant le XIII<sup>e</sup> siècle appartiennent franchement au style latin. Telles sont les églises de l'*Ara-coeli*, de Sainte-Cécile (première moitié du IX<sup>e</sup> siècle), de Sainte-Marie-in-Trastevere (XII<sup>e</sup> siècle) et la basilique supérieure de Saint-Clément (XII<sup>e</sup> siècle).

2. *Belgique et France.* Sous les rois mérovingiens, on n'éleva aucun édifice important sur le territoire de la Gaule; car le pays était livré à l'anarchie et en proie aux déprédations de ses nouveaux conquérants. La plupart des églises du VII<sup>e</sup> et du VIII<sup>e</sup> siècle étaient en bois; ce qui explique les fréquents incendies d'églises rapportés par les chroniqueurs contemporains. Le peu de constructions en pierres, restées de cette époque dans le midi de la France, ont été élevées aux dépens d'édifices gallo-romains. Elles ne se distinguent par aucun caractère particulier : ce sont des débris maladroitement amoncelés plutôt que des monuments d'architecture.

Au commencement du IX<sup>e</sup> siècle, l'empereur Charlemagne essaya de faire revivre les beaux-arts dans l'Europe occidentale; il voulut faire une *renais-*

Fig. 316.



Élévation et Coupe  
de l'oratoire carlovingien de Nimègue (IX<sup>e</sup> siècle).



sance de l'art romain. Ne trouvant pas, en deçà des Alpes, des architectes et des ouvriers capables d'élever et de décorer un monument, il en fit venir de l'Orient et de l'Italie, qui construisirent, dans son vaste empire, plusieurs monuments, tels que l'église d'Aix-la-Chapelle et l'oratoire du château de Nimègue. Tous ces édifices reproduisent plus ou moins fidèlement le plan de Saint-Vital de Ravenne. Ce sont des polygones (voyez ci-dessus, p. 149, fig. 152, le plan de l'église d'Aix-la-Chapelle) couronnés d'une coupole centrale à plusieurs pans et ayant leurs bas côtés surmontés d'une galerie. La fig. 316, qui donne l'élévation extérieure et la coupe de l'oratoire castral de Nimègue, fera comprendre les dispositions des églises carlovingiennes. Plus tard on construisit, à l'imitation de l'église d'Aix-la-Chapelle : 1<sup>o</sup> au X<sup>e</sup> siècle, l'église abbatiale d'Essen; et 2<sup>o</sup> entre les années 1049 et 1059, celle d'Ottmarsheim en Alsace.

Dans le midi de la France on éleva, au IX<sup>e</sup> siècle, quelques édifices dont la décoration dérive évidemment de celle des monuments romains. Voici (fig. 317 et 318) deux exemples de sculpture monumentale empruntés à la

Fig. 317.



Fig. 318.



chapelle de Saint-Gabriel (Bouches-du-Rhône), construite dans la première moitié du IX<sup>e</sup> siècle. Les oves, les feuilles d'acanthé dont ces fragments sont ornés pourraient les faire prendre

Sculptures à la chapelle de Saint-Gabriel (IX<sup>e</sup> siècle).

pour des sculptures romaines.

Sous les faibles successeurs de Charlemagne, l'organisation et l'unité politiques si énergiquement établies par l'empereur ne purent se maintenir. L'empire, déchiré en lambeaux, fut bientôt en proie aux dissensions intérieures par suite des rivalités de quelques puissants vassaux. Voici en quels termes Viollet-le-Duc dépeint le triste état de la Gaule à cette époque : « Reportons-nous par la pensée au IX<sup>e</sup> siècle, dit-il, et examinons un instant ce qu'était alors le sol des Gaules et d'une grande partie de l'Europe occidentale : la féodalité naissante mais non organisée, la guerre, les campagnes couvertes de forêts, en friche, à peine cultivées dans le voisinage des villes; les populations urbaines sans industrie, sans commerce, soumises à une

organisation municipale décrépite, sans lien entre elles; des *villae* chaque jour ravagées, habitées par des colons ou des serfs dont la condition était à peu près la même; l'empire morcelé, déchiré par les successeurs de Charlemagne et les possesseurs des fiefs. Partout la force brutale, imprévoyante. Au milieu de ce désordre, seule, une classe d'hommes (les religieux) n'est pas tenue de prendre les armes ou de travailler à la terre : elle est propriétaire d'une portion notable du sol; elle a seule le privilège de s'occuper des choses de l'esprit, d'apprendre et de savoir; elle est mue par un admirable esprit de patience et de charité; elle acquiert bientôt par cela même une puissance morale contre laquelle viennent inutilement se briser toutes les forces matérielles et aveugles. C'est dans le sein de cette classe, c'est à l'abri des murs du cloître que viennent se réfugier les esprits élevés, délicats, réfléchis; et, chose singulière, ce sera bientôt parmi ces hommes en dehors du siècle que le siècle viendra chercher ses lumières. Jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle cependant ce travail est obscur, lent; il semble que les établissements religieux, que le clergé, sont occupés à rassembler les éléments d'une civilisation future. Rien n'est constitué, rien n'est défini; les luttes de chaque jour contre la barbarie absorbent toute l'attention du pouvoir clérical, il paraît même épuisé par cette guerre de détails. Les arts se ressentent de cet état incertain, on les voit se traîner péniblement sur la route tracée par Charlemagne, sans beaucoup de progrès; la *renaissance* romaine reste stationnaire, elle ne produit aucune idée féconde, neuve, hardie, et sauf quelques exceptions dont nous tiendrons compte, l'architecture reste enveloppée dans son vieux linceul antique. Les invasions des Normands viennent d'ailleurs rendre plus misérable encore la situation du pays; et comment l'architecture aurait-elle pu se développer au milieu de ces ruines de chaque jour, puisqu'elle ne progresse que par la pratique? Cependant ce travail obscur de cloître allait se produire au jour. » *Dictionnaire de l'architecture*, I, p. 122. Les exceptions auxquelles le savant auteur fait allusion sont d'abord Saint-Front de Périgueux, monument élevé au X<sup>e</sup> siècle par des constructeurs byzantins. ensuite Saint-Étienne de la même ville, la cathédrale de Cahors et quelques autres édifices du sud-ouest de la France construits sous l'influence de cette importation byzantine.

En Belgique, en Hollande et dans le nord-ouest de la France, les monuments religieux antérieurs à la fin du X<sup>e</sup> siècle sont très rares. Les Normands, en faisant irruption dans ces contrées au IX<sup>e</sup> siècle, ont ravagé et détruit de fond en comble les églises et les monastères qu'ils rencontraient sur leur passage. Des édifices élevés en Belgique et dans les pays limitrophes avant

le milieu du x<sup>e</sup> siècle il ne reste que l'église d'Aix-la-Chapelle, l'oratoire de Nimègue et la petite chapelle de Hubinne près de Ciney, dont nous ferons connaître ci-dessous les intéressantes sculptures.

Pendant la dernière moitié du x<sup>e</sup> siècle l'état politique de nos contrées commença à s'améliorer et l'on y bâtit des églises assez considérables, dont quelques-unes, par exemple celles de Saint-Vincent à Soignies, de Saint-Denis et de Saint-Jean à Liège, existent encore en partie aujourd'hui. Les monuments de cette époque se distinguent par une grande simplicité, et les rares sculptures qui les décorent sont généralement très grossières.

On a assez souvent attribué la pénurie des monuments du x<sup>e</sup> siècle à une prétendue croyance que la fin du monde arriverait en l'an mille, croyance qui aurait jeté les peuples dans l'apathie et le découragement. Il est prouvé maintenant que cette crainte de la fin du monde est une pure invention de quelques écrivains du xvi<sup>e</sup> siècle (1).

3. **Suisse et Allemagne.** On construisit, dans ces deux pays, des églises et des abbayes considérables. Malheureusement presque toutes ont disparu ou subi des transformations qui les rendent méconnaissables. Nous pouvons toutefois citer comme conservées jusqu'à nos jours, en Allemagne, des parties de l'église de Lorsch, près de Mayence, et la crypte de Quedlinbourg. Quelques édifices furent élevés avec des fragments de pierres sculptées arrachés à des monuments romains. C'est ainsi que l'église de Saint-Pantaléon à Cologne fut bâtie en partie, vers la fin du x<sup>e</sup> siècle, avec des débris sculptés enlevés à un pont romain. Voyez : 1<sup>o</sup> sur les monuments allemands, OTTE, *Geschichte der deutschen Baukunst*, Leipzig, 1874; 2<sup>o</sup> sur les monuments de la Suisse, BLAVIGNAC, *Hist. de l'architecture sacrée du IV<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle dans les évêchés de Genève, Lausanne et Sion*. Paris 1853.

4. **Angleterre.** Les Saxons furent convertis au christianisme dès le viii<sup>e</sup> siècle. Peu versés dans l'art de bâtir, ils n'avaient que des maisons et probablement aussi des églises de bois. Les églises en pierre constituaient l'exception. Il paraît qu'on a employé, dans la construction de quelques-unes de ces dernières, des morceaux de pierres sculptées provenant d'édifices romains.

Les Anglais appellent *anglo-saxon* le style roman qui a régné chez eux avant le xi<sup>e</sup> siècle, *saxon* celui du xi<sup>e</sup>, et *normand* celui du xii<sup>e</sup> siècle. Voyez PARKER, *An introduction to the study of gothic architecture*. Oxford, 1867, in-12.

(1) Voyez *Revue des questions historiques*, XII (1873) ; et *Mémorial belge*, 1874.

## ARTICLE II.

### LE STYLE ROMAN PENDANT LE XI<sup>e</sup> ET LE XII<sup>e</sup> SIÈCLE.

Avec le XI<sup>e</sup> siècle s'ouvre une ère nouvelle pour les arts comme pour la politique. La barbarie céda sous l'influence civilisatrice du christianisme, les nouveaux peuples s'organisaient et une activité merveilleuse se manifestait dans tous les esprits. Toutes ces circonstances favorisèrent singulièrement le développement de l'art roman.

Le style lombard, complètement constitué dans le nord de l'Italie dès le siècle suivant, exerça une grande influence sur l'architecture romane des pays cisalpins au XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup> siècle. Vers la fin du X<sup>e</sup> et au commencement du siècle suivant, des moines introduisirent le style lombard en Allemagne, en Suisse et dans les provinces de la France voisines de l'Italie, d'où il rayonna dans la direction du nord et de l'ouest. Le style roman de l'Europe centrale n'est autre chose que le style lombard transporté en deçà des Alpes et modifié accidentellement par le génie propre des différents peuples occupant cette contrée. En France, l'influence de l'architecture lombarde ne fut pas partout également sensible : considérable dans le sud-est, elle fut moindre dans la Normandie et faible dans les autres provinces ; dans plusieurs parties de ce pays, l'élément gallo-romain eut aussi une grande part dans la formation du style roman. Le roman anglais reçut l'élément lombard par l'intermédiaire des Normands, qui, après avoir conquis l'Angleterre, y importèrent le style de l'ouest de la France.

La propagation rapide des ordres religieux dans le cours du XI<sup>e</sup> siècle contribua puissamment à la diffusion et au développement de l'architecture romane. En effet, à cette époque, c'était dans les abbayes que se formaient non seulement les architectes ou, comme on les appelait au moyen âge, les *maîtres de l'œuvre*, mais aussi les ouvriers. Les abbayes, et même quelquefois les prieurés, avaient, depuis le VIII<sup>e</sup> siècle, des ateliers où tous les métiers étaient exercés : elles avaient leurs charpentiers, leurs menuisiers, leurs maçons, leurs ferronniers, leurs sculpteurs ou tailleurs d'images, tous logés dans les dépendances des monastères. Dans ces ateliers les moines travaillaient au milieu des laïques, et l'enseignement se perpétuait par apprentissage. On conçoit sans peine combien une organisation semblable dut contribuer à répandre partout les mêmes principes de construction et les mêmes motifs de décoration, d'autant plus que ces corporations, dépendantes

des abbayes ou formées dans leur sein, étaient chargées de toutes les constructions monumentales, et que, précisément au XI<sup>e</sup> siècle, les ordres religieux, grâce à d'abondantes ressources, couvrirent en peu de temps l'Europe centrale et occidentale d'un nombre considérable d'églises et de monastères. Tous ces monuments, bien que présentant partout les mêmes caractères généraux, tels que l'emploi du plein cintre et d'un même système de construction, diffèrent néanmoins entre eux par certains caractères spéciaux, propres à chaque région et dus au génie particulier des différents peuples, à la nature des matériaux employés, en un mot à la combinaison variée des éléments générateurs du style roman (voyez ci-dessus p. 313). Ces caractères spéciaux distinguent les variétés de style appelées, du nom de la contrée où elles se sont formées, style roman allemand, rhénan, bourguignon, poitevin, auvergnat, normand, saxon, etc. M. de Caumont, dans son *Abécédairé* (5<sup>e</sup> éd., p. 138), expose très clairement les causes qui ont contribué à la formation des variétés du style roman en France : « Les monuments normands du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle, dit-il, comparés à ceux du Poitou, ces derniers comparés à ceux de la Bourgogne et de l'Auvergne, offrent tous des types généraux uniformes, les mêmes principes de construction, mais avec des différences dans la manière dont les ornements sont traités ; ces dissimilitudes consisteront dans la prédominance de telle ou telle sculpture, dans l'adoption de certaines formes, de certaines combinaisons habituelles dans une province, plus rares ou insolites dans d'autres ; en un mot, dans une multitude de détails qui ne frappent pas toujours au premier abord, mais qu'un œil exercé apprécie bientôt avec un peu d'attention. Sans doute, il faut bien distinguer, dans ces divers systèmes, ce qui appartient à l'influence des matériaux de ce qui vient du goût et de l'habileté des sculpteurs. L'influence des matériaux a toujours été immense, et l'on conçoit qu'une pierre tendre, éclatant sous le moindre effort de l'outil, telle que la craie, n'a pas dû recevoir les mêmes sculptures que les pierres homogènes et d'une dureté moyenne, comme celles que l'on possède dans le Calvados, dans le Berry et dans plusieurs autres contrées. Le calcaire grossier, lardé de coquilles, ne pouvait être travaillé de la même manière que la pierre dont je viens de parler : enfin, le granite, si rebelle au ciseau, ne pouvait recevoir les mêmes moulures que les matériaux plus tendres. Ainsi, l'on conçoit que le même système d'ornementation, je dirai plus, que le même ornement sera quelquefois rendu tout différemment suivant la pierre que l'architecte aura mise en œuvre. Sur des matériaux à grain fin, d'une dureté moyenne, on a



pu tracer des moulures dont les contours et les détails offraient une pureté de trait que l'on ne pouvait obtenir sur la pierre à gros grain : sur celle-ci, il fallait s'attacher moins à la pureté de trait qu'au relief et à l'effet général des moulures vues à distance. Ce peu de mots suffit pour exprimer ma pensée ; le fait est d'ailleurs tellement palpable qu'il n'a pas besoin de démonstration. Il faut donc, dans la géographie des styles architectoniques et dans l'appréciation des dissemblances que présentent, sous ce rapport, les diverses provinces de France, tenir, avant tout, compte de l'influence des matériaux sur le choix des moulures et sur la manière de les traiter. Mais, après avoir accordé à cette influence toute l'importance qu'elle a eue sur l'état de l'art, il faut aussi reconnaître des écoles diverses, des différences de goût et d'habileté, qui ne peuvent provenir d'aucune autre cause que des traditions d'école. »

La Belgique n'a pas de style roman qui ait été formé sur son sol et qui, par conséquent, lui appartienne en propre. Au XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup> siècle, le territoire de la Belgique actuelle était divisé, sous le rapport civil, en plusieurs duchés et comtés indépendants les uns des autres et relevant de l'empereur d'Allemagne ou du roi de France. Sous le rapport ecclésiastique, la partie nord-est du pays formait le diocèse de Liège, qui ressortissait à la métropole de Cologne ; et la partie sud-ouest appartenait aux évêchés de Cambrai et de Tournai, soumis à la métropole de Reims. Dans la partie orientale de la Belgique, qui correspond à l'ancien diocèse de Liège, mais surtout sur les bords de la Meuse près de Liège et de Maestricht, les monuments du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle offrent généralement, les caractères du style rhénan, tandis que dans la partie occidentale ils trahissent l'influence française.

Le style roman du XI<sup>e</sup> siècle diffère de celui du XII<sup>e</sup> par une ornementation plus pauvre, des contours moins corrects et une exécution généralement inférieure. En Belgique, les monuments du XI<sup>e</sup> siècle se distinguent, plus que partout ailleurs, par une grande pauvreté d'ornementation. On n'y remarque presque nulle part des incrustations en pierres de différentes couleurs et en terre cuite, comme on en voit souvent à l'intérieur et à l'extérieur des églises du midi de l'Europe (1) ; on n'y rencontre que rarement les ornements usités en France et en Italie pour la décoration des monuments, tels que rinceaux, rosaces, losanges, palmettes, enlacements et animaux fantastiques. A la nef

(1) Le seul exemple de l'emploi simultané de la brique et de la pierre qui soit parvenu à notre connaissance existait autrefois à Coninxheim, près de Tongres. Voyez ci-dessous, p. 354, fig. 327, une gravure reproduisant l'appareil de Coninxheim.

de la cathédrale de Tournai, qui date du XI<sup>e</sup> siècle, toutes les archivoltes sont dépourvues d'ornements; les corbeilles des chapiteaux seules sont couvertes de sculptures, la plupart d'une grande simplicité.

Au XII<sup>e</sup> siècle, les ornements sont prodigués à l'intérieur et à l'extérieur des édifices. A l'intérieur, ce sont des bases et des chapiteaux beaucoup mieux travaillés qu'au siècle précédent; à l'extérieur, des arcatures et des archivoltes décorées de moulures saillantes ou de sculptures riches et variées. On trouve cependant aussi, surtout en Belgique, des monuments du XII<sup>e</sup> siècle dans lesquels cette décoration riche fait presque entièrement défaut. Deux causes ont donné lieu à cette pauvreté : 1<sup>o</sup> l'influence de l'école architecturale de l'ordre de Cîteaux, 2<sup>o</sup> l'absence de monuments importants de la période belgo-romaine qui pussent inspirer les sculpteurs.

1<sup>o</sup> *Influence de l'école architecturale de Cîteaux.* Dès la fin du XI<sup>e</sup> siècle, deux écoles d'architecture, animées de tendances diverses, s'établirent dans l'Europe occidentale. L'une, qui avait son centre dans l'abbaye de Cluny, de l'ordre de Saint-Benoît, déployait une grande magnificence et un luxe presque outré dans la décoration des édifices religieux qu'elle était chargée de construire; l'autre, au contraire, issue de l'ordre de Cîteaux, n'admettait presque pas d'ornements et poussait la simplicité jusqu'à l'austérité. Ces deux écoles, dont les principes en matière de décoration monumentale étaient diamétralement opposés, exercèrent une grande influence sur l'architecture du XII<sup>e</sup> siècle. Les monastères et les édifices élevés sous la direction des Cisterciens étaient empreints d'une extrême sévérité de style et dépouillés de toute ornementation sculptée, tandis que les églises et les abbayes des Bénédictins de Cluny se faisaient remarquer par la profusion et la recherche dans la décoration monumentale. Saint Bernard, le promoteur de l'ordre austère de Cîteaux, éleva plus d'une fois la voix contre le luxe excessif que les Clunisiens déployaient dans leurs constructions. Dans une lettre adressée vers l'an 1125 à Guillaume, abbé de Saint-Thierry, de la famille de Cluny, il écrivait les lignes suivantes : « Que signifient, dit-il, dans ces cloîtres où les frères vaquent à la lecture, ces monstruosité ridicules, ces je ne sais quelles beautés difformes ou belles difformités? Que font là ces singes immondes? et ces lions féroces? et ces monstrueux centaures? et ces demi-hommes? et ces tigres tachetés? et ces soldats qui se battent? et ces chasseurs qui donnent du cor? Sous une tête vous voyez plusieurs corps, et, en revanche, sur un corps vous voyez plusieurs têtes! Voilà à un quadrupède une queue de serpent, et voici à un poisson une queue de quadrupède! Ici c'est un cheval

qui finit en chèvre, et là un animal à cornes qui finit en cheval! En somme, c'est de toutes parts une telle variété, une telle étrangeté de formes, qu'on aime mieux faire la lecture sur les marbres que dans son livre, et passer les jours à étudier de pareilles choses qu'à méditer les lois de Dieu! » (1) Ces paroles résument parfaitement les tendances de l'école clunisienne dans la décoration des monuments.

Dès son origine, l'ordre de Cîteaux se répandit en Belgique et y fonda des abbayes puissantes. Nous citerons : dans le Brabant, celles de Villers et de la Cambre; dans la province d'Anvers, celle de Saint-Bernard sur l'Escaut; dans la Flandre occidentale, celle des Dunes (2). L'école architectonique de Cîteaux exerça donc dans notre pays une influence prépondérante. C'est, en grande partie, dans cette influence que nous trouvons la raison de la simplicité et de la sévérité de style qui distinguent la plupart des monuments belges du XII<sup>e</sup> siècle.

2<sup>o</sup> *Absence de monuments importants de la période belgo-romaine.* Dans toutes les contrées où des monuments romains existaient au moment de la formation du style roman, leur présence a exercé une grande influence sur la décoration des édifices. Les sculpteurs du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle, novices dans leur art, s'inspiraient, pour ainsi dire instinctivement, des modèles qu'ils avaient sous les yeux. Au contraire, dans les endroits où les monuments romains faisaient défaut, ils s'efforçaient souvent d'imiter, dans la sculpture monumentale, les tissus variés apportés de l'Orient. Nous n'avons, en Belgique, aucun monument belgo-romain de quelque importance; nos sculpteurs furent donc obligés de chercher leurs inspirations ailleurs.

L'Europe se couvrit, pendant la période romane, d'un nombre considérable d'églises spacieuses et bien proportionnées dans toutes leurs parties. Parmi celles qui ont été conservées jusqu'aujourd'hui on peut citer comme les plus belles : en Belgique, la cathédrale de Tournai; en France, les églises de Saint-Remi à Reims, de la Trinité à Caën et de Vézelay; en Allemagne, les dômes de Bamberg, Spire, Worms et Mayence; en Angleterre la cathédrale de Peterborough.

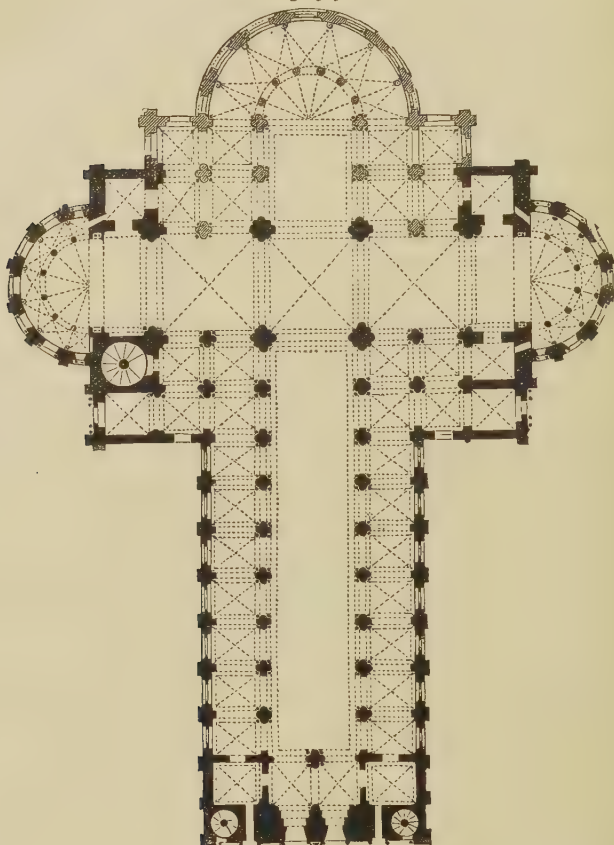
(1) Lisez tout le chapitre XII de cette lettre, où le saint signale encore d'autres excès qu'il réproouve.

(2) On trouve dans MIRÆUS, *Chronicon cisterciense*, p. 297 et sv., la liste des monastères cisterciens de la Belgique, et dans les *Origines coenobiorum benedictinorum in Belgio* du même auteur, à la fin de la préface, celle des abbayes bénédictines.

§ 1. — CARACTÈRES DE L'ARCHITECTURE ROMANE.

1. **Plan et distribution des églises.** Les églises romanes présentent<sup>1</sup> ordinairement en plan la forme d'une croix latine dont la tête, figurée par le chœur, est tournée vers l'orient. Elles ont généralement trois nefs formées par deux rangées parallèles de piliers, plus rarement cinq.

Fig. 319.



Plan primitif de la cathédrale de Tournai (xi-xii<sup>e</sup> siècle).

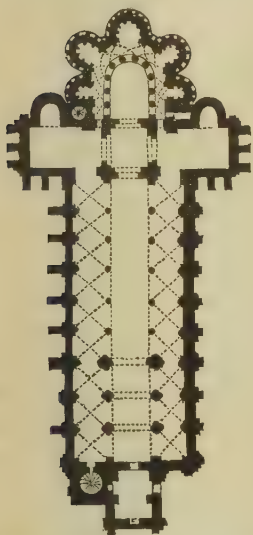
N. B. Nous indiquons les parties détruites au moyen de hâchures. La cathédrale de Tournai mesure 70 mètres depuis le porche jusqu'à l'entrée du chœur; le chœur actuel, en style ogival, a une longueur de 59 mètres. Les nefs ont été terminées vers 1070, et le transept environ un siècle plus tard. Le chœur ogival fut commencé en 1243.

En Belgique, il n'existe pas une seule église romane à cinq nefs : la cathédrale de Tournai, le plus beau et le plus grand monument belge de la période romane, n'en avait anciennement que trois. Nous donnons (fig. 319) le plan primitif de cette belle et vaste église.

Les églises de Saint-Barthélemy et de Saint-Denis à Liège, aujourd'hui à cinq nefs, n'en avaient primitivement que trois : les deux nefs extérieures ont été ajoutées postérieurement.

Dès le XI<sup>e</sup> siècle, le chœur des églises cathédrales, abbatiales (à l'exception de celles de l'ordre de Cîteaux) et collégiales reçoit des dimensions plus grandes que dans les basiliques latines et lombardes ; il est même quelquefois, déjà à cette époque, muni de collatéraux formés par le prolongement des bas côtés de la nef au-delà du transept. Ces collatéraux, qui s'arrêtent ordinairement à l'endroit où commence la courbure de l'abside, forment de petites chapelles latérales, parallèles au chœur. Dans les grandes églises de France du XII<sup>e</sup> siècle, ainsi que dans celles qui furent élevées à cette époque

Fig. 320.



Plan de l'abbatiale de Saint-Savin  
(XII<sup>e</sup> siècle).

sous l'influence de l'architecture de ce pays, ils font très souvent le tour complet du chœur ; voyez ci-dessus le plan du chœur primitif de la cathédrale de Tournai (1). Vers la fin de la période romane les bas côtés du chœur se garnissent, en France, de chapelles rayonnantes, appelées *absidales*, parce qu'elles sont disposées autour de l'abside de l'église. Cette adjonction, faite pour multiplier les autels, eut lieu d'abord dans les églises monastiques, et plus tard aussi dans les cathédrales et les collégiales ; voyez (fig. 320) le plan de l'abbatiale de Saint-Savin. Quelquefois même, comme à l'église de Saint-Remi à Reims, les chapelles étaient surmontées d'un étage.

En Allemagne, et principalement dans les provinces rhénanes, les grandes églises romanes ont souvent leur plan tracé d'après les données du style lombard ; telles sont les cathédrales de Limbourg-sur-la-Lahn et de Ruremonde, les

(1) A la cathédrale de Tournai, les absides du transept même sont pourvues d'un collatéral peu large, formé par les bas côtés faisant retour sur le transept.



églises de Boppard, Saint-Castor à Coblenche, Sinzig, Andernach, Brauweiler et Gladbach. Plusieurs ont, comme les édifices lombards, leurs bas côtés surmontés d'un étage formant galerie. En Belgique, l'église de S.-Pierre, près de Saint-Trond, rappelle aussi les données lombardes; elle a, dans les bas côtés, deux travées qui correspondent à l'unique travée de la nef principale.

Le chœur des églises allemandes, même des plus vastes, est rarement entouré de bas côtés (Sainte-Marie du Capitole à Cologne, cathédrale de Munster en Westphalie), et plus rarement encore de chapelles absidales (églises de l'ancienne abbaye de Heisterbach près de Bonn et de Saint-Godehard à Hildesheim). Toutefois, dans ce dernier monument, ce sont de grandes niches semi-circulaires plutôt que des chapelles. On voit aussi des chapelles absidales à la cathédrale de Ruremonde; mais cet édifice appartient déjà, par plusieurs de ses parties, à la période de la transition du style roman au style ogival.

Dans quelques églises monastiques, on établit aussi des chapelles adossées au mur oriental du transept. Ces chapelles avaient leur axe parallèle à celui de la nef et du chœur, et par là même se trouvaient orientées; voyez (fig. 320) le plan de l'église de Saint-Savin.

Lorsque le chœur n'était pas entouré de chapelles, il se terminait par une abside semi-circulaire ou par un mur plat. Le chœur roman de la cathédrale de Tournai, qui, au XIII<sup>e</sup> siècle, a été remplacé par un chœur en style ogival, formait un hémicycle dépourvu de chapelles absidales. En Belgique, beaucoup d'églises romanes ont le chœur à chevet rectangulaire. Nous citerons, entre autres, les églises de Soignies, de Saint-Barthélemi à Liège, de Nivelles, de Lobbes, de Waha et de Herent lez Louvain.

On rencontre, sur les bords du Rhin et dans d'autres parties de l'Allemagne, des églises romanes avec deux absides semi-circulaires : l'une à l'est et l'autre à l'ouest. Lorsque ces églises sont grandes, elles ont parfois aussi deux transepts, ordinairement terminés en hémicycle et placés, l'un près de l'abside orientale, l'autre près de l'abside occidentale. Mayence, Worms et Trèves possèdent des cathédrales à deux absides opposées. En Belgique, l'église de Sainte-Croix de Liège seule offre cette disposition.

En France, il existe des églises avec deux transepts parallèles, placés près du chœur et donnant au plan la forme d'une croix à double traverse (abbatiale de Cluny).

Quelques grandes églises romanes ont leurs bas côtés surmontés de galeries. La cathédrale de Tournai et l'église de Soignies sont les seuls monu-

ments belges de ce genre. Voici (fig. 321) l'intérieur de la nef principale de la cathédrale de Tournai dans son état primitif :

Intérieur de la nef de la cathédrale de Tournai dans son état primitif (x<sup>e</sup> siècle).

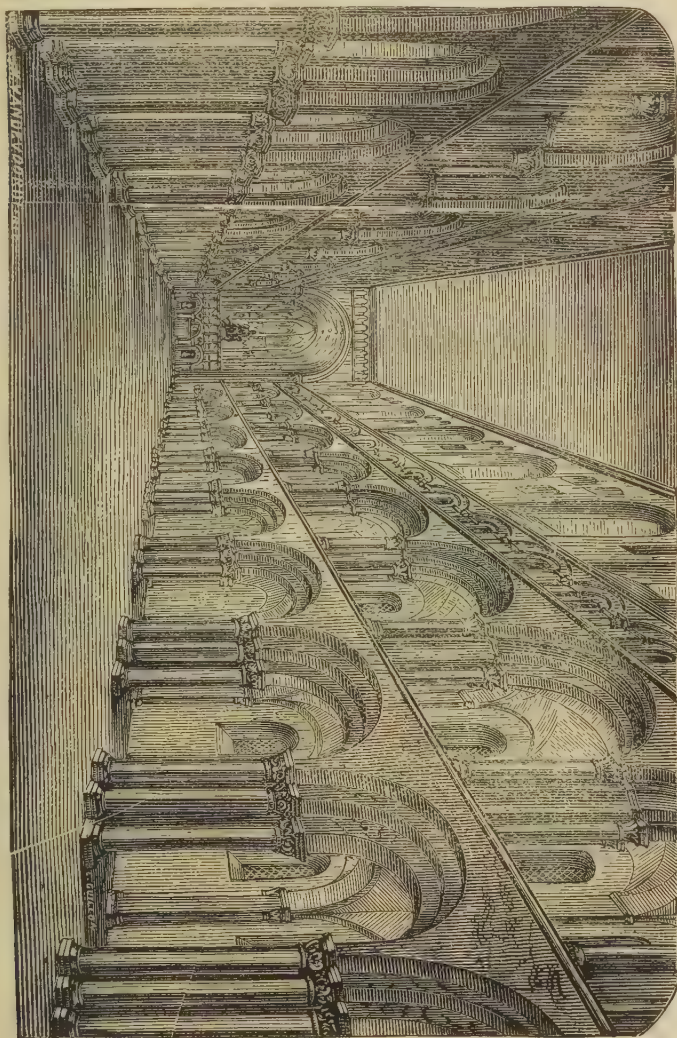
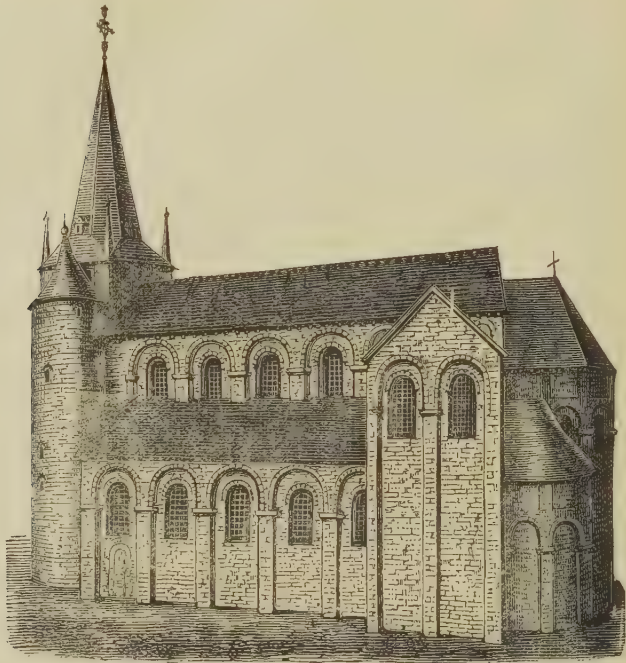


Fig. 321.

En Belgique, plusieurs paroisses rurales ont conservé jusqu'aujourd'hui des églises romanes d'un style simple mais élégant. Nous donnons (fig. 322 et 323) les vues extérieure et intérieure de la petite église de Celles, près de

Dinant. Le plafond qu'on y voit maintenant est d'une date récente ; primitivement la charpente était probablement apparente.

Fig. 322.



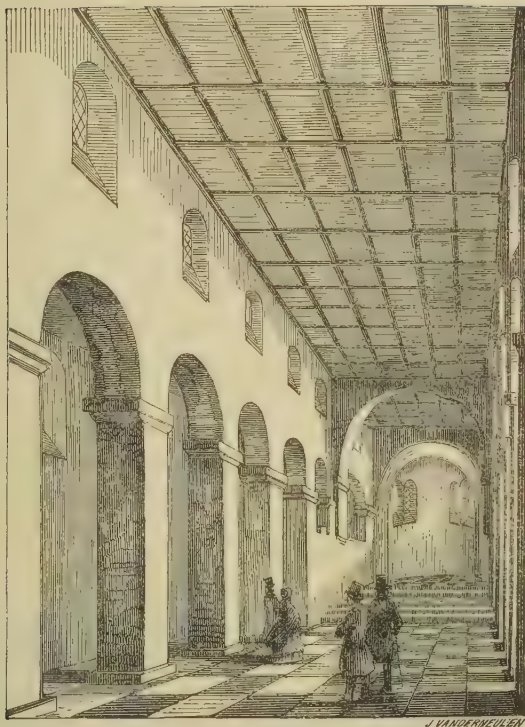
Vue extérieure de l'église de Celles, près de Dinant (XI<sup>e</sup> siècle).

A l'imitation des églises orientales, principalement de celle du Saint-Sépulcre, on construisit, aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, des chapelles et des églises rondes ou octogones. Ce furent surtout les commanderies de l'ordre des Templiers qui adoptèrent presque invariablement ce type pour leurs églises, ou plutôt pour leurs oratoires.

Toutes les églises romanes, sans exception, sont orientées.

Nous ne pouvons pas oublier de mentionner ici les églises domestiques et castrales des anciens châteaux et résidences princières. Ces oratoires, ordinairement construits sur plan rectangulaire et terminés à l'est par une abside polygonale ou circulaire, se composent le plus souvent de deux chapelles superposées et, pour cette raison, se nomment *chapelles doubles*, *oratoria duplicia*, en allemand *Doppelkirchen*. La chapelle supérieure,

Fig 323.



Vue intérieure de l'église de Celles, près de Dinant (xii<sup>e</sup> siècle).

richement décorée et communiquant de plain-pied avec les appartements seigneuriaux qui se trouvaient régulièrement à l'étage du château, servait aux offices religieux ; la chapelle inférieure, peu ornée et d'un aspect sévère, formait le lieu de sépulture de la famille, et l'on n'y célébrait que les offices funèbres et les anniversaires des défunts. Ces chapelles doubles ne sont pas rares en Allemagne (Schwarzhindorf près de Bonn, châteaux de Vianden dans le Luxembourg, de Nuremberg et de Landsberg). En France, la Sainte-Chapelle de Paris semble aussi pouvoir être rangée dans cette classe.

2. **Cryptes.** Plusieurs églises romanes ont des cryptes, presque toujours situées sous le chœur et formant des oratoires souterrains, à trois ou à cinq nefs, dont les voûtes d'arête romaines viennent retomber sur deux ou



quatre rangées de piliers peu élevés. Rarement les cryptes s'étendent, comme à Saint-Hermès de Renaix, non seulement sous le chœur, mais aussi sous le transept. Les églises de Celles, près de Dinant, et de Notre-Dame de Maestricht possèdent deux cryptes : une, plus grande, sous le chœur, et une autre, plus petite, sous la tour de la façade occidentale.

Les cryptes des églises dont le chœur est dépourvu de bas côtés reçoivent le jour par d'étroites fenêtres percées dans les murs extérieurs. Lorsque le chœur est entouré d'un collatéral, les cryptes sont régulièrement aérées et éclairées par des ouvertures pratiquées dans la muraille qui sépare le chœur des bas côtés; car, dans ces églises, le pavement du sanctuaire est beaucoup plus élevé que celui du pourtour; ce qui, tout en ajoutant à la solennité des offices célébrés dans le chœur, permet aux assistants placés dans le collatéral de voir l'intérieur de la crypte. Beaucoup d'églises rhénanes et allemandes offrent cette disposition.

On descend dans la plupart des cryptes par deux escaliers placés dans le transept, à droite et à gauche des degrés qui conduisent au chœur. Lorsque la crypte n'a qu'une seule entrée, celle-ci se trouve ordinairement devant le chœur, dans l'axe même de l'église.

Fig. 321.



Crypte de l'église de Rolduc (xii<sup>e</sup> siècle).



Les cryptes présentent généralement une très grande simplicité. Elles ont peu d'élévation et sont souvent dépourvues de toute espèce de sculpture d'ornement (Anderlecht); d'autres fois on y remarque des ornements sculptés aux bases et aux chapiteaux des colonnes (cathédrale de Saint-Bavon à Gand). La crypte de Rolduc (Limbourg hollandais) a de plus les fûts de ses colonnes couverts de moulures en losange et en spirale (fig. 324). En France et sur les bords du Rhin, quelques cryptes, construites avec grand luxe, sont ornées de peintures, de colonnes de marbre et de chapiteaux historiés.

En Belgique, il existe encore aujourd'hui des cryptes dans les églises suivantes : 1<sup>o</sup> à l'église de Saint-Pierre à Anderlecht; 2<sup>o</sup> à la cathédrale de Saint-Bavon à Gand; 3<sup>o</sup> à l'église de Saint-Ursmer à Lobbes; 4<sup>o</sup> à l'église de Limbourg près de Verviers; 5<sup>o</sup> deux cryptes à l'église de Celles près de Dinant; 6<sup>o</sup> à l'église de Saint-Hermès à Renaix; 7<sup>o</sup> à l'église de Sainte-Gertrude à Nivelles (1); 8<sup>o</sup> à l'église de Bornhem; 9<sup>o</sup> à l'église de Saint-Hubert; 10<sup>o</sup> la chapelle basse du Saint-Sang à Bruges peut aussi être rangée parmi les cryptes. L'église de Saint-Germain à Tirlemont possédait autrefois une crypte assez spacieuse.

Toutes ces cryptes datent du XI<sup>e</sup> ou du XII<sup>e</sup> siècle. A partir du XIII<sup>e</sup> siècle, on abandonna l'usage des cryptes (2). Quelquefois cependant, comme à la cathédrale de Gand, à l'église de Renaix et à celle de Saint-Hubert, les voûtes des cryptes ont été reconstruites ou remaniées pendant la période ogivale, lors d'une reconstruction de l'église supérieure.

3. **Baptistères.** On éleva encore, pendant la période romane, auprès des cathédrales, des grandes églises abbatiales et paroissiales, des baptistères isolés, bâtis sur plan polygone ou circulaire. Ils étaient dédiés, comme précédemment, à saint Jean Baptiste, ou quelquefois aussi à la sainte Vierge. Il en existe encore quelques-uns dont l'aspect n'a pas été changé (baptistère de la cathédrale de Brixen); la plupart cependant ont été démolis ou remplacés, à une époque postérieure, par des constructions ogivales qui ont conservé leur ancien vocable de Saint-Jean-Baptiste (Mayence, Spire, Strasbourg, Maestricht, Saint-Géréon à Cologne) ou de Notre-Dame (Trèves). Jusqu'à la fin du siècle dernier on voyait à Liège, le baptistère, commun à

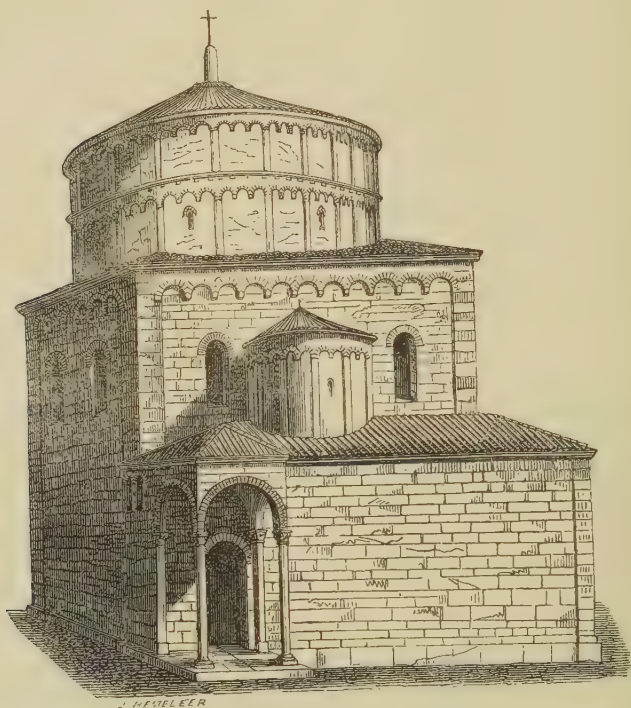
(1) La crypte de Nivelles, qui n'occupe plus aujourd'hui que les deux premières travées du chœur, s'étendait jusqu'au transept avant l'année 1753.

(2) Nous ne pensons pas que le réduit souterrain existant sous le chœur de l'église de Hal qui date du XIV<sup>e</sup> siècle, ait jamais été affecté au service religieux.

toutes les paroisses de la ville et connu sous le nom de Notre-Dame-aux-Fonts. En 1806, on a abattu un ancien baptistère, en forme de chapelle polygonale, qui existait à côté de l'église de Notre-Dame à Tongres.

L'Italie a conservé jusqu'à nos jours l'usage des baptistères isolés; l'on y trouve, en beaucoup de villes, des monuments de ce genre élevés non seulement pendant la période romane, mais même, comme à Pise, pendant la période ogivale. Voici (fig. 325) le baptistère de Padoue :

Fig. 325.



Baptistère de Padoue

Toutefois, lorsque l'administration solennelle du baptême fut tombée en désuétude, on ne construisit plus de baptistères auprès des nouvelles églises paroissiales qu'on érigeait. La cuve baptismale fut alors transportée dans la nef principale près de la porte d'entrée de l'église, dans les bas cotés, ou dans une chapelle voisine de la façade occidentale.

4. **Matériaux et appareils de construction.** Presque tous les monuments belges de la période romane sont construits en grès blanc ou en calcaire bleu. Cette dernière pierre n'a été employée que dans les provinces méridionales de la Belgique. Quelques édifices de la Flandre occidentale, par exemple l'église de Saint-Sauveur, à Bruges, sont construits en briques. Aux environs de Louvain et de Diest, on a parfois fait usage de pierres ferrugineuses.

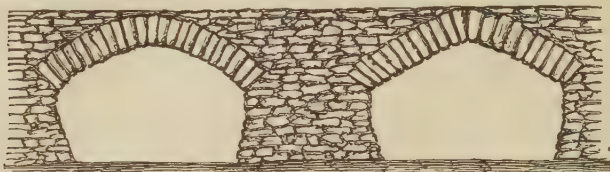
« On ne disposait jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle, dit Viollet-le-Duc, que de moyens de transport médiocres, les routes étaient à peine praticables, les engins pour monter les matériaux insuffisants. Les constructions sont élevées en matériaux de petites dimensions, faciles à monter; les murs, les contreforts ne présentent que leurs parements en pierre, les intérieurs sont remplis en blocage; les matériaux mis en œuvre sont courts, sans queue, et d'une hauteur donnée par les lits de carrière... La nature des matériaux influe puissamment sur l'appareil adopté : ainsi, dans les contrées où la pierre de taille est résistante, se débite en grands échantillons, comme en Bourgogne, dans le Lyonnais, l'appareil est grand, les assises sont hautes, tandis que dans les provinces où les matériaux sont tendres, où le débitage de la pierre est par conséquent facile, comme en Normandie, en Champagne, dans l'Ouest, l'appareil est petit, serré; les tailleurs de pierre, pour faciliter la pose, n'hésitent pas à multiplier les joints. » *Dictionnaire de l'architecture*, I, p. 28. Les principes que le savant auteur pose pour la France ont également reçu leur application ailleurs. En Belgique, par exemple, dans les endroits où l'on trouve, comme à Tournai et sur les bords de la Meuse, des matériaux de grande dimension, l'appareil de quelques édifices du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle est beaucoup plus grand que celui des monuments contemporains du Brabant et du Limbourg.

Les constructeurs romans de la Belgique se sont le plus souvent servis de l'appareil régulier moyen, composé d'assises dont la hauteur varie entre 12 et 30 centimètres. Dans les constructions les plus anciennes on rencontre aussi assez souvent l'appareil irrégulier. Quelquefois, comme aux murs inférieurs de la première enceinte fortifiée de Louvain (fig. 326), et de la nef de la cathédrale de Tournai, les pierres de ce dernier appareil, quoique brutes, sont rangées par assises plus ou moins régulières et forment une espèce d'appareil *pseudisodomos*.

L'appareil en arête de poisson est rare dans les édifices romans de la Belgique. A notre connaissance, il n'a été vu qu'à l'église de Coninxheim près

de Tongres (fig. 327) et à l'abbaye de Saint-Bavon, à Gand (fig. 328). On le voit aussi à l'église du village de Mesch, près de Maestricht.

Fig. 326.

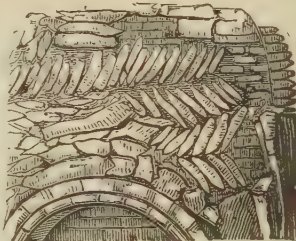


Murs intérieurs de la première enceinte fortifiée de Louvain. (Vers 1160).

Fig. 327.



Fig. 328.



Appareil en arête de poi. son,  
à l'église de Coninxheim. aux ruines de Saint-Bavon à Gand.

5. **Sculpture monumentale.** A partir du XI<sup>e</sup> siècle, la sculpture monumentale prend soudainement des développements extraordinaires sous l'influence combinée du style lombard, des monuments gallo-romains et des tissus et autres objets d'art rapportés de l'Orient par les croisés.

La sculpture décorative du XI<sup>e</sup>, et surtout celle du XII<sup>e</sup> siècle, se distingue par une grande richesse et une remarquable variété. Les ornements, généralement mieux conçus et mieux traités que pendant l'époque précédente, gagnent aussi plus d'ampleur et plus de relief.

Dans chaque contrée, presque dans chaque province, la décoration romane présente des caractères particuliers, dus au génie propre des habitants, à la nature variée des matériaux et à d'autres influences locales.

Dans le midi de la France, et en général dans tous les pays où l'on rencontre des monuments romains richement décorés, l'influence lombarde s'allie et se combine avec celle de ces monuments. Les édifices romans de la Provence, par exemple, portent souvent des ornements lombards à côté de motifs évidemment copiés sur des fragments gallo-romains (fig. 329 et 330).

DÉCORATION MONUMENTALE DU MIDI DE LA FRANCE

Fig. 329.



Torsade et feuillages.  
(Église de Sainte-Croix à Montmajour.)

Fig. 330



Palmettes.  
(Église du Saint-Sauveur à Aix.)

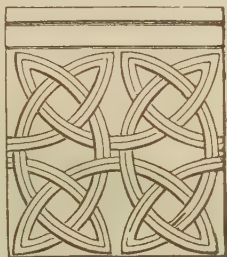
DÉCORATION MONUMENTALE DU LANGUEDOC.

Fig. 331.



Galons perlés. (Musée de Toulouse.)

Fig. 332.



Entrelacs.

A Toulouse et dans le Languedoc, les sculpteurs s'inspirent presque exclusivement de l'art de la Lombardie, auquel ils empruntent les entrelacs (fig. 331 et 332) et les animaux affrontés; ils y ajoutent, comme appoint local, une préférence marquée pour les moulures perlées (fig. 331). Au centre de la France, où l'école clunisienne dirigeait le mouvement artistique, les ornements consistent dans des végétaux au feuillage vigoureux (fig. 333, 334, 337 et 338), auxquels on mêle souvent des animaux chimériques et quelquefois même la figure humaine. Les figures géométriques (fig. 335 et 336) sont assez rares dans cette région, si ce n'est en Auvergne où les incrustations en pierre de diverses couleurs, figurant des losanges, des damiers ou des cercles enlacés, remplacent souvent les ornements sculptés. Dans le nord-ouest de la France, surtout en Normandie, et aussi en Angleterre, la décoration consiste principalement en étoiles et autres figures géométriques (fig. 339-348).



DÉCORATION MONUMENTALE DU CENTRE DE LA FRANCE.

Fig. 333.

Fig. 334.



Palmettes perlés et fruits.  
(Poitou.)

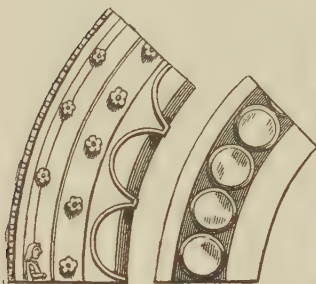
Palmettes perlées, fruits et oves.  
(Bourgogne.)

Fig. 335.

Fig. 336.

Fig. 337.

Fig. 338.



Rosettes.  
(Puy-en-Vélay.)

Besants.  
(Charité-sur-Loire.)

Rinceaux.  
(Saint-Ursin à Bourges.)

Rinceaux.

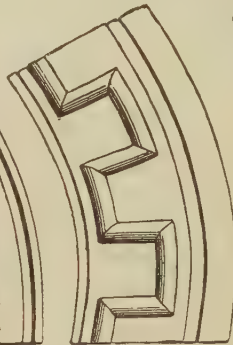
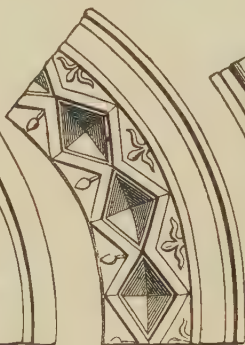
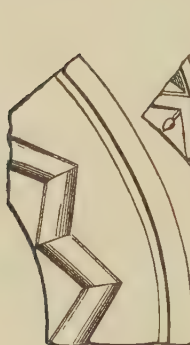
DÉCORATION MONUMENTALE DU NORD-OUEST DE LA FRANCE ET DE L'ANGLETERRE.

Fig. 339

Fig. 340.

Fig. 341.

Fig. 342.



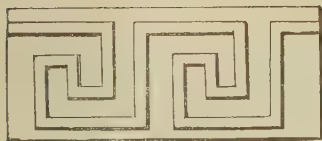
Zigzags, bâtons rompus,  
ou chevrons brisés.

Zigzags opposés  
ou losanges.

Frette  
crénelée.

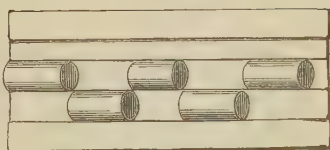
Câble ou  
torsade.

Fig. 343.



Méandres.

Fig. 344.



Billettes.

Fig. 345.

Fig. 346.

Fig. 347.

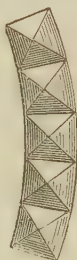
Fig. 348.



Imbrications.



Têtes plates.



Têtes de clou.



Dents de scie.

Dans les basiliques élevées à Rome, pendant le XI<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle, d'après les principes de construction du style latin, la décoration monumentale présente souvent la plus grande analogie avec celle des monuments lombards. Pour se convaincre de la vérité de cette assertion il suffira de comparer les figures 349 et 350, qui reproduisent des fragments d'ornements empruntés à l'église de Sainte-Marie-au-Trastévère à Rome (XII<sup>e</sup> siècle), avec les chapiteaux lombards que nous avons donnés ci-dessus, fig. 300 et 301 (p. 328).

DÉCORATION MONUMENTALE DE L'ITALIE CENTRALE.

Fig. 349.

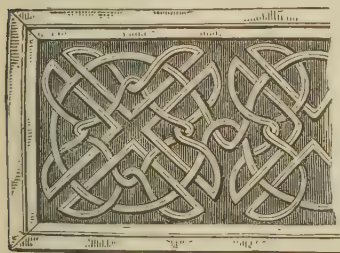


Fig. 350.



Ornements à l'église de Sainte-Marie-au-Trastévère à Rome (XII<sup>e</sup> siècle).

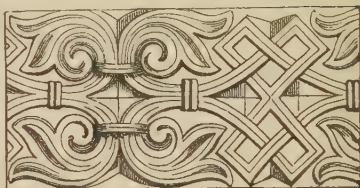
L'ornementation romane de l'Allemagne se compose principalement de galons enlacés dont les extrémités finissent en feuilles à trois ou cinq lobes

DÉCORATION MONUMENTALE DE L'ALLEMAGNE.

Fig. 351.



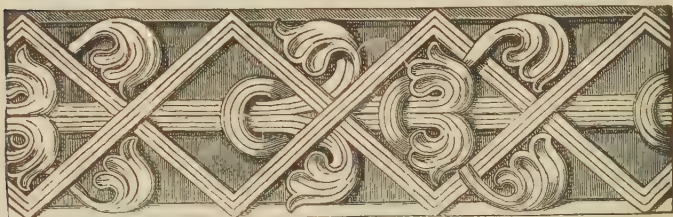
Fig. 352



Église d'Alpirsbach (Forêt Noire).

Église d'Ellwangen (xi<sup>e</sup> siècle).

Fig. 353.



Frise de la chapelle de Saint-Waldéric, au couvent de Murhardt.

Fig. 354.

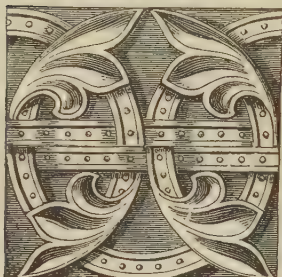
Fig. 355.



Frises de la chapelle de Saint-Waldéric au couvent de Murhardt.

Fig. 356.

Fig. 357.



Église de Saint-Jean à Gmünd en Souabe.



Musée de Saalfeld.

(fig. 351 à 357). Ces galons, quelquefois perlés, semblent ordinairement noués par des rubans ou réunis par des anneaux.

En Belgique, où l'architecture subit principalement l'influence de l'école de Cîteaux, les monuments de la période romane n'offrent pas les décorations riches et variées que l'on rencontre dans les autres pays. Dans nos plus beaux et nos plus vastes monuments romans, on ne voit guère d'ornements sculptés, si ce n'est aux chapiteaux et aux impostes. Les sculptures de la chapelle de Hubinne près de Ciney (fig. 358 à 361), du porche de Sainte-Gertrude à Nivelles (fig. 365) et des portes Mantile et du Capitole au transept de la cathédrale de Tournai, sont les plus importantes qui nous restent en Belgique. Les premières, qui recouvrent des pilastres, se composent en partie de figures géométriques (fig. 361), en partie de rinceaux (fig. 358 à 360); il y en a même deux auxquelles se mêlent des symboles chrétiens, tels que la croix, l'alpha et l'oméga, le mot ALELVIA et le serpent enlacé autour de l'arbre. A Nivelles, ce sont des enroulements symétriques d'une vigne chargée de raisins, dans lesquels se tiennent un centaure, un oiseau, un vendangeur et une chèvre (fig. 365 et 375). Des deux portes de la cathédrale

DÉCORATION MONUMENTALE DE LA BELGIQUE.

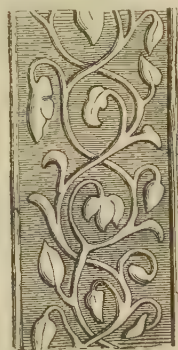
Fig. 358.



Fig. 359.



Fig. 360 et 361.



Ornements sculptés à la chapelle de Hubinne près de Ciney.



de Tournai, celle du Capitole se trouve dans un tel état de délabrement qu'il est difficile d'en distinguer encore les sculptures; elles semblent cependant avoir été dans le genre de celle de la porte Mantile qui, mieux conservée, est couverte de sujets légendaires, d'animaux fantastiques et de figures symbolisant les vertus et les vices.

On trouve des billettes à Saint-Barthélemi de Liège (fig. 364, à Sainte-  
Gertrude de Nivelles, à Saint-Pierre de Saint-Trond et à l'église abba-  
tiale de Postel en Campine; des têtes de clou à l'église de Gothem près de  
Saint-Trond; des bandes étoilées et des tores couverts de feuilles imbriquées  
à la porte de l'hôpital de Saint-Pierre, à Louvain (fig. 362 et 363) et à  
l'avant-porche de l'église de Winxle lez Louvain.

Fig. 362.

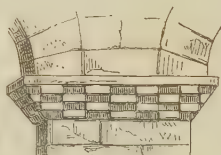
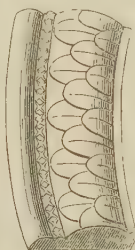
Fig. 363.

Fig. 364.

Fig. 365.



Hôpital de Saint-Pierre  
à Louvain.



Église de Saint-  
Barthélemi à Liège.



Église de Sainte-  
Gertrude à Nivelles.

Fig. 366.



Fig. 367.



Frises sculptées à l'église de Saint-Germain à Tirmont.



Sous la tour de l'église de Saint-Germain de Tirlémont, il existe deux petites frises romanes très intéressantes, portées, l'une et l'autre, par des figures accroupies, comme le montre la fig. 367. Elles représentent des branches de vigne chargées de fruits; dans la première (fig. 366), la branche sort de la bouche d'une tête couronnée, dans la seconde (fig. 367), elle naît de celle d'un renard. Des animaux fantastiques à tête de canard et une tête d'homme sont mêlés aux rinceaux.

Nous avons groupé, dans les pages précédentes, les principaux ornements romans d'après les contrées où ils se rencontrent habituellement. En les comparant entre eux, on pourra se former une idée des caractères de la sculpture monumentale dans les différents pays. Cependant, cette classification ne doit pas être appliquée dans un sens ni trop absolu ni trop exclusif. De plus, pour éviter les descriptions arides et souvent incomprises, nous avons, autant que possible, placé auprès de chaque ornement le nom sous lequel on le désigne communément.

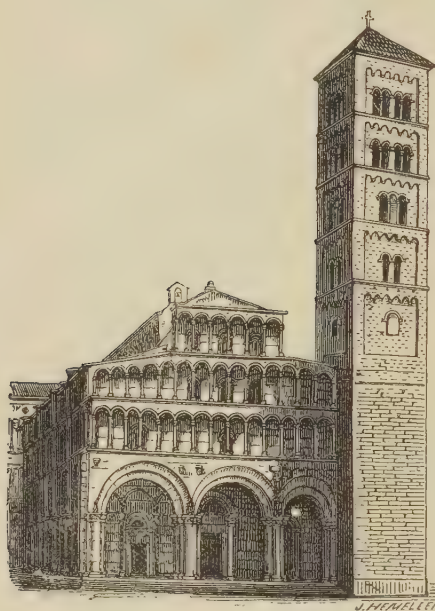
6. **Façades.** De même que dans les basiliques latines, les façades des églises romanes reproduisent généralement la coupe transversale des nefs. Il y a toutefois des exceptions à cette règle : nous en avons déjà fait connaître une ci-dessus p. 330 en parlant des églises lombardes. D'autres non moins remarquables se rencontrent en Allemagne, et surtout sur les bords du Rhin et de la Meuse. Dans ces contrées la place de la façade occidentale est occupée soit par une abside semi-circulaire semblable à celle du chœur (cathédrales de Mayence et de Worms), soit par un vaste porche élevé en travers de la nef (églises d'Andernach, de Saint-Servais à Maestricht, de Saint-Barthélemi à Liège (fig. 369) et de Saint-Germain à Tirlémont).

Pendant la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle les façades dont la forme correspond à la coupe des nefs sont presque toujours dépourvues de toute ornementation, ou tout au plus décorées de quelques arcatures, d'appareils en arête de poisson, ou d'incrustations en briques et en pierres de différentes couleurs.

A partir du milieu du XI<sup>e</sup> siècle, on les orne avec plus de soin et de recherche; elles présentent alors des ordonnances très variées qu'il serait impossible de classer et de décrire, même d'une manière générale. Leur décoration architecturale consiste dans les portes, ordinairement au nombre de trois, à profondes voussures plus ou moins chargées de sculptures; dans les galeries, vraies ou simulées, formées par un ou plusieurs rangs d'arca-

tures aveugles ou ajourées ; et enfin dans de grandes roses percées au-dessus de la porte principale. Rarement les façades romanes sont décorées de statues. On trouve cependant des exemples où, comme à Notre-Dame de Poitiers, toutes les arcatures servent de niches à des statues.

Fig. 368.



Façade de la cathédrale de Lucques (XI<sup>e</sup> siècle).

même chose s'observe quelquefois dans la partie orientale de la Belgique, qui faisait autrefois partie du diocèse de Liège (Saint-Barthélemi à Liège, Saint-Servais et Notre-Dame à Maestricht, église paroissiale de Neerysche).

Toutefois en Belgique, on se contenta le plus souvent d'une seule tour élevée au centre de la façade (Saint-Ursmer à Lobbes, Saint-Jacques à Louvain, Saint-Germain à Tirlemont) ; parfois même, comme à la cathédrale de Tournai, la façade était dépourvue de tours.

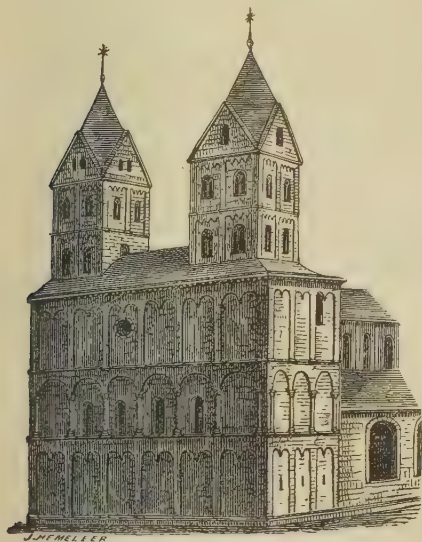
Dans beaucoup d'églises romanes de la Belgique les façades ont été complètement remaniées pendant la période ogivale ou à l'époque de la renaissance. C'est le cas pour la cathédrale de Tournai.

7. **Porches.** Avant le XI<sup>e</sup> siècle, les porches, qui avaient succédé aux narthex des basiliques, se présentaient généralement sous la forme d'un

portique, ordinairement peu profond et prenant toute la largeur de l'église; il y en avait aussi, mais en petit nombre, qui étaient pratiqués sous la façade occidentale.

Les porches romans du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle se divisent en *fermés* et *ouverts*. Les premiers prirent, en certaines contrées, des développements tellement considérables, qu'ils formaient en quelque sorte une nouvelle église bâtie en avant des nefs proprement dites. En France les Clunisiens firent précéder la plupart de leurs églises de vastes porches fermés et décorés avec le plus grand luxe. Quelques-uns se composaient d'un rez-de-chaussée et d'un étage; ce dernier formait alors une chapelle, habituellement placée sous le vocable de l'archange saint Michel. Le porche de l'abbatiale de Cluny avait six travées et était long de 35 mètres et large de 27; celui de Vézelay a 25 mètres de long sur 21 de large, et compte trois travées. Les Cisterciens établirent aussi, devant leurs églises, des porches fermés, mais peu étendus et d'une grande simplicité. Souvent adossés à la façade occidentale et couverts en appentis, ces porches communiquaient avec la nef centrale par une seule porte et présentaient, du côté antérieur, une galerie ajourée non vitrée, posée sur un bahut ou soubassement assez élevé.

Fig. 369.



Porche de Saint-Barthélemy à Liège (XI<sup>e</sup> siècle).

En Allemagne, particulièrement sur les bords du Rhin, et dans la Belgique orientale, les grandes églises étaient aussi quelquefois munies de porches fermés très considérables. A l'église du Munster à Ruremonde, il existe un porche de ce genre mesurant 13 mètres de long sur 15 de large, et précédé lui-même d'un petit avant-porche. Nous n'avons pas, en Belgique, de porches fermés aussi étendus. Les plus grands, par exemple ceux de Saint-Barthélemy à Liège (fig. 369) et de Saint-Germain à Tirlemont, occupent toute la largeur de l'édifice, mais n'ont qu'une tra-

vée de profondeur. La façade occidentale de ces porches était souvent dépourvue de porte ; on entrait dans l'église par deux portes pratiquées dans le mur extérieur des collatéraux sud et nord. Le porche de Saint-Barthélemi à Liège se compose d'un rez-de-chaussée surmonté de deux étages marqués, à l'extérieur de l'édifice, par trois rangs superposés d'arcatures.

On trouve aussi, en Allemagne, de vastes porches en hors-d'œuvre adossés aux façades des églises et ouverts par des arcades à colonnes sur un ou trois de leurs côtés (dôme de Soest et de Paderborn, église abbatiale de Maulbronn). Ces porches, appelés en allemand *Paradies*, c'est-à-dire *paradis*, tirent leur nom et leur origine de l'*atrium* ou *paradisus* des anciennes basiliques chrétiennes (voyez ci-dessus, p. 139). Le peuple semble y avoir attaché une allusion symbolique au paradis terrestre, car on y a figuré quelquefois la chute de nos premiers parents. Le *parvis* des Français dérive également du *paradisus* des basiliques.

En France, on construisit, devant la façade occidentale de quelques églises, des porches ouverts sur trois côtés au rez-de-chaussée et surmontés d'un étage formant salle. Cette salle, qui, dans certains cas, communiquait avec la nef au moyen d'embrasures, servait peut-être, de même que la galerie placée au-dessus des porches fermés, de chapelle pour les pénitents publics ; car ce ne fut qu'au XII<sup>e</sup> siècle que la pénitence canonique tomba en désuétude dans l'Église occidentale.

Lorsque la façade occidentale des églises se terminait par une tour centrale, on pratiquait souvent un porche au rez-de-chaussée de cette tour. Au midi et au centre de la France, ces porches sont complètement ouverts de trois côtés, tandis que dans la Normandie, l'Ile-de-France (Paris et ses environs), la Bourgogne, la Champagne et la Belgique, ils sont presque toujours fermés latéralement. Un porche de ce genre, dont la décoration est encore en partie visible, existe sous la tour de l'église de Saint-Jacques à Louvain. Ces porches, dont l'arcade occidentale ne recevait ordinairement ni porte ni clôture, étaient des abris où pouvaient se tenir ceux qui arrivaient à l'église avant l'ouverture des portes ; ils remplaçaient avantageusement ces tambours ou avant-corps que l'on construit de nos jours en hors-d'œuvre aux entrées des églises, et qui ne nuisent que trop souvent aux proportions primitives des monuments en les raccourcissant de toute une travée.

La plupart de nos églises romanes sont encore précédées de leurs anciens porches, ou du moins elles en conservent des vestiges. Le porche de la cathédrale de Tournai est très bien marqué sur le plan de ce monument que

nous avons donné ci-dessus, p. 344, fig. 319. La façade occidentale de l'église de Nivelles, dont le milieu était autrefois flanqué d'une abside, avait deux porches latéraux, donnant l'un dans le bas côté nord, l'autre dans le bas côté sud. Ils étaient divisés en deux compartiments et surmontés d'une chapelle au premier étage. Pour entrer dans l'église de Lobbes, il faut traverser trois porches qui se succèdent, et qui paraissent avoir leur raison d'être dans la forte différence de niveau qui existe entre la nef et l'entrée de l'église. Le premier constitue une espèce d'avant-porche de peu d'élévation adossé à la façade ; le second se trouve sous la tour centrale de la façade ; le troisième est placé entre la tour et la nef de l'église au même niveau que celle-ci.

On voit ça et là, en Belgique, des avant-porches bâtis, comme celui de l'église de Lobbes, en hors-d'œuvre au pied de la tour centrale de la façade. Un des plus remarquables, tant par sa disposition que par sa décoration, est celui de l'église de Winxele.

8. **Portes.** Dans les grands monuments du XI<sup>e</sup> et surtout du XII<sup>e</sup> siècle, les portes principales, et même parfois les portes secondaires, sont décorées, avec profusion, de sculptures d'ornement de tout genre. Comme ces portes sont percées dans des murs très épais et que la charge de leurs archivoltes est ordinairement très lourde à cause de l'élévation des tours ou des murs dans lesquelles elles sont pratiquées, on augmenta le nombre des rangs de claveaux dont se compose l'arc de décharge, et on les posa en encorbellement les uns au-dessus des autres, de manière que l'ébrasement de la porte s'élargît de l'intérieur à l'extérieur. Chaque rang de claveaux retombe sur des colonnettes faisant retraite les unes sur les autres. Cette méthode de construction contribua à la fois à la solidité de l'édifice en établissant un puissant arc de décharge, et à la beauté en ouvrant un large champ à la décoration. Dans les monuments clunisiens, les colonnettes ou les pieds-droits qui les remplacent, sont travaillés avec soin, et les claveaux de l'archivolte se couvrent d'ornements de tout genre, tels qu'étoiles, méandres, bâtons rompus, palmettes et figures réelles ou fantastiques. Les Cisterciens se contentèrent, le plus souvent, d'émousser les angles saillants des différentes voussures concentriques de l'archivolte, en les taillant en forme de tores ; rarement ils y mêlaient des ornements. En Belgique aussi, les sculptures sont rares aux archivoltes des portes romanes ; quelquefois cependant, comme aux portes de l'église de Winxele et de l'hôpital de Saint-Pierre à Louvain, on trouve des bandes étoilées et des tores couverts de feuilles. Voyez fig. 371.



Lorsque les archivoltes des portes sont couvertes de riches sculptures, le tympan est presque toujours orné d'un bas-relief, représentant le Christ assis dans une gloire ou auréole. Quelquefois il impose les mains à deux saints personnages inclinés et agenouillés à ses côtés, l'un à droite et l'autre à gauche; d'autres fois il bénit de la main droite et tient un livre dans la main gauche; et dans ce cas l'auréole est souvent entourée des animaux symboliques représentant les évangélistes, comme dans l'exemple suivant (fig. 370), emprunté à l'église de Saint-Servais à Maestricht :

Fig. 370.



Tympan de porte de l'église de Saint-Servais à Maestricht (xii<sup>e</sup> siècle).

Le Christ, assis sur l'arc-en-ciel au milieu d'une auréole, bénit de la main droite à la manière latine. Ses pieds reposent sur une espèce d'escabeau, *scabellum*, que les sculpteurs du xii<sup>e</sup> siècle n'oublient jamais dans cette sorte de représentation, à moins qu'ils ne le remplacent par un second arc-en-ciel. Il tient un livre ouvert où sont inscrites les paroles : EGO SVM VIA, VERITAS ET VITA. Les animaux, symboles des évangélistes, se trouvent autour de l'auréole; ils sont nimbés, et portent chacun un livre. Autour de l'archivolte on lit l'inscription suivante, dont chaque phrase, selon l'usage assez généralement reçu jusqu'au xvi<sup>e</sup> siècle, commence et finit par une croix :

† HAEC DOMVS ORANDI DOMVS EST PECCATA LAVANDI †

† HOC SVBEAS LIMEN PVRGARE VOLENS HOMO CRIMEN †

† INTVS PECCATIS LAVACRVM DAT FONS PIETATIS †

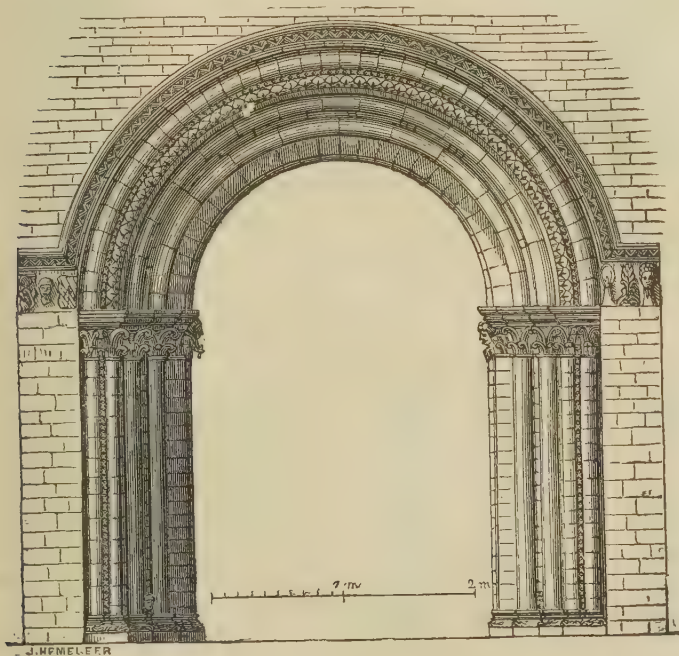
Dans quelques parties de la France on a souvent sculpté Daniel entre deux lions sur le tympan des portes des églises romanes.

La porte Mantile, par laquelle on entre, du côté nord, dans le transept de la cathédrale de Tournai, est sans aucun doute la porte romane la plus remarquable que nous possédions en Belgique. Elle date de la dernière moitié du xii<sup>e</sup> siècle et se distingue par de belles sculptures et un luxe ex-

traordinaire d'ornementation. Ses archivoltes en plein cintre sont encadrées dans une ogive trilobée. Pour cette raison on pourrait presque la considérer comme un monument de la période de transition au style ogival, bien que, par toutes ses autres parties, elle appartienne encore franchement à l'époque romane. Les sculptures des archivoltes et des pieds-droits représentent des sujets historiques, des animaux fantastiques et des symboles de vertus et de vices; les fûts des colonnettes sont contournés en spirale ou couverts de losanges.

Ce n'est pas seulement aux églises, mais aussi aux autres monuments de la période romane, qu'on trouve des portes semblables à celle que nous venons de décrire. L'ancienne porte d'entrée de l'hôpital de Saint-Pierre (autrefois de Sainte-Élisabeth) à Louvain (fig. 371), a son archivolte composée de plusieurs tores retombant sur des colonnettes engagées et en retraite les unes sur les autres. Un de ces tores est couvert de feuilles imbriquées et

Fig. 371.



Porte romane à l'hôpital de Saint-Pierre à Louvain (vers 1220).

relié au tore voisin par une bande étoilée (fig. 363, p. 360); les autres n'ont aucune espèce d'ornement. Deux figures, dont l'une représente un buste d'homme, l'autre un personnage accroupi tenant des deux mains un livre ouvert, forment les impostes des pieds-droits. Les fûts des colonnettes sont lisses, et les bases munies de griffes. On voit des figures humaines grimaçantes, des deux côtés de la porte, un peu au-dessus des chapiteaux. L'archivolte est encadrée par un rebord saillant orné d'une bande étoilée. Cette porte, dont le tympan est vide, date de l'année 1220 environ.

Fig. 372.

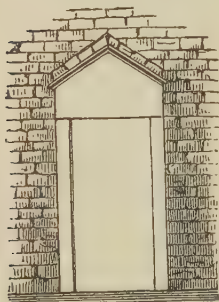


Porte romane à l'église de La Chapelle à Bruxelles.

On trouve aussi, dans les édifices romans, des portes plus simples que celles que nous venons de décrire. Leurs archivoltes se composent d'un petit nombre de moulures, ordinairement taillées en boudins, dont les extrémités viennent retomber soit sur des colonnettes, soit sur des pieds-droits, comme dans la porte murée de l'église de La Chapelle à Bruxelles (fig. 372), qui, par son tympan trilobé et ses chapiteaux à crochets, appartient déjà plus ou moins à la période de transition.

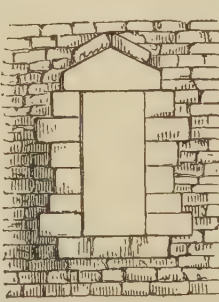
Dans les provinces de Brabant, de Liège, de Namur, le Limbourg belge et hollandais, on rencontre, en plusieurs endroits, des portes et des fenêtres romanes d'une forme toute particulière; ce sont des baies rectangulaires fermées, à leur partie supérieure, par un linteau qui s'amortit en fronton triangulaire. Il existe de ces portes à la très ancienne chapelle de Hubinne, aux églises de Ste-Gertrude à Nivelles et de Wierde, au moulin de l'abbaye de Floreffe à la tour de Poulseur sur l'Ourthe, à l'Helpoort et à l'ancienne église des Récollets à Maestricht. On en voyait également à

Fig. 373.



Porte démolie à l'hospice des Grands-Ma'ades près Namur.

Fig. 374.

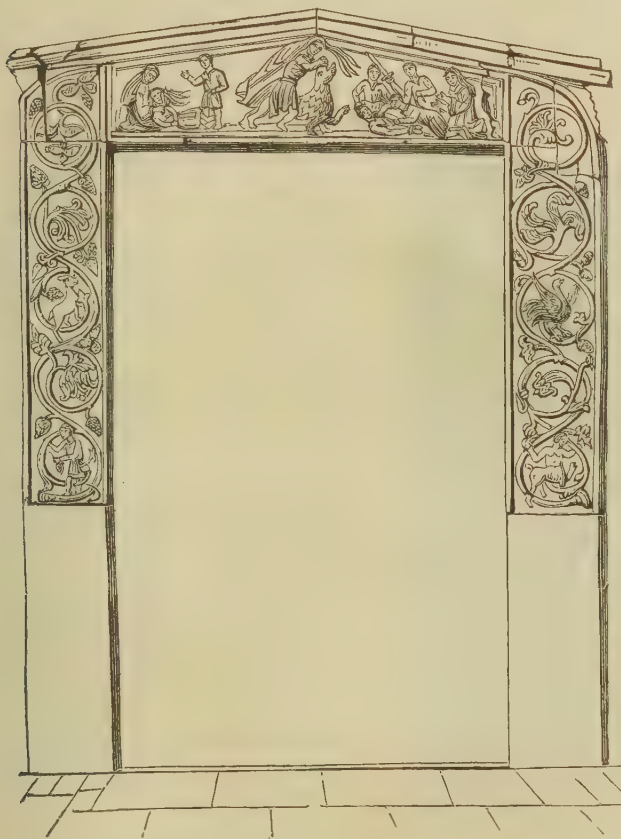


Fenêtre à la première enceinte fortifiée de Louvain.

l'église de Grimde lez Tirlemont, à Andenelle et à l'hospice, aujourd'hui démolie, des Grands-Malades près de Namur.

Les linteaux des portes de Hubinne et de Nivelles sont ornés de sculptures. La porte de Nivelles est surtout remarquable à cause de sa décoration. Elle est formée de trois blocs monolithes : deux montants et un linteau. Les montants consistent en de simples pieds-droits ayant 50 centimètres de largeur ; le linteau a la forme d'un fronton triangulaire, couronné par une corniche ; il a 60 centimètres sous l'angle du sommet et 40 aux extrémités. Les sculptures occupent le linteau et la partie supérieure des montants (fig. 375).

Fig. 375.

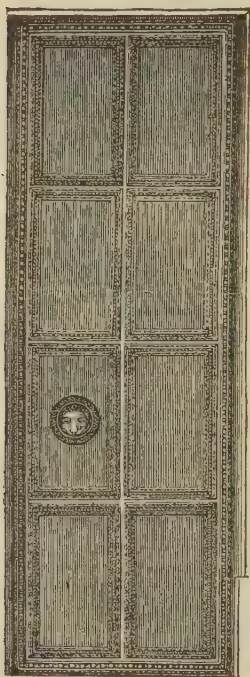


Porte romane à l'église de Sainte-Gertrude à Nivelles.



Sur le linteau, on voit trois scènes de l'histoire de Samson : Dalila coupant les cheveux à Samson, Samson terrassant le lion, et les Philistins crevant les yeux à Samson. Dans les angles du porche les plus rapprochés de la porte, il y a deux colonnettes engagées, occupant la moitié supérieure des pieds-droits, et recevant la retombée des nervures de la voute. A leur fût se trouvent adossées deux statues : l'une représente Samson enlevant les portes de Gaza, l'autre, Samson ébranlant la colonne du temple de Dagon. Des animaux fantastiques remplacent les bases des colonnettes, et servent en même temps de piédestal aux deux statues. Les montants de la porte sont couverts, sur les deux tiers supérieurs de leur hauteur, de rinceaux que nous avons décrits ci-dessus p. 359. Samson a été regardé par les Pères de l'Église comme le symbole du Christ, et son histoire comme préfigurant les principaux mystères de la passion et de la résurrection du Sauveur. Samson

Fig. 376.



Portes de bronze au dôme d'Aix-la-Chapelle (ix<sup>e</sup> siècle).

livré à ses ennemis par la trahison de Dalila symbolise le Christ trahi et méconnu par le peuple juif; Samson perdant sa chevelure rappelle le Christ dépouillé de ses vêtements; Samson privé de la vue est l'image de ceux qui, aveuglés par leur incrédulité, n'ont pas reconnu la divinité du Sauveur; Samson attaché à la colonne figure le Christ attaché à la croix; Samson terrassant le lion est le symbole du Christ ressuscité et vainqueur du monde; Samson enlevant les portes de Gaza est le type du Christ détruisant les portes, c'est-à-dire l'empire de l'enfer. L'histoire de Samson a été représentée assez souvent aux portes des églises romanes, entre autres à la porte Mantile de la cathédrale de Tournai.

Dans beaucoup de monuments du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle, les portes primitives ont été remplacées par des portes ogivales ou en style de la renaissance.

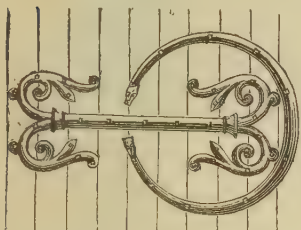
9. **Clôtures de portes et pentures.** Dans les monuments les plus importants les vantaux des portes étaient ordinairement de bronze ou de tout autre métal. Les portes de bronze que Charlemagne

fit exécuter, au commencement du IX<sup>e</sup> siècle, pour l'église d'Aix-la-Chapelle (fig. 376) existent encore



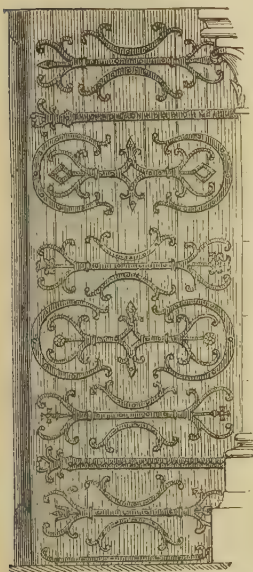
aujourd'hui. Dans l'*Histoire de l'abbaye de Saint-Denis, près de Paris*, il est fait mention de portes de bronze doré qui y furent établies dès le IX<sup>e</sup> siècle et que l'abbé Suger fit restaurer trois cents ans plus tard. Cet abbé en fit faire deux nouvelles : une pour l'entrée principale et une autre pour l'un des collatéraux de l'église ; elles étaient de bronze doré comme celles du IX<sup>e</sup> siècle. Sur celle de la façade était représentée en moyen-relief la passion, la résurrec-

Fig. 377.



Pentures du XII<sup>e</sup> siècle à l'église d'Ébreuil (France)

Fig. 378.



Pentures du XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle à l'église de Chablis (France).

La fig. 377 explique cette disposition ; l'œil de la penture n'est pas

tion et l'ascension du Sauveur. On trouve aussi des portes de bronze dans les cathédrales de Mayence (X<sup>e</sup> siècle), Hildesheim (X<sup>e</sup> siècle), Augsbourg (XI<sup>e</sup> siècle), Gnesen, et dans l'église de Saint-Zénon à Vérone (XII<sup>e</sup> siècle).

Cependant la plupart des vantaux étaient composés de planches solides de bois, clouées sur des châssis restant apparents du côté intérieur de l'édifice. A l'extérieur ces planches,

soit nues soit marouflées au moyen de peaux peintes en couleur, recevaient des pentures en fer afin de prévenir la disjonction des joints. On appelle *pentures* des bandes de fer clouées et boulonnées aux vantaux et terminées par un œil dans lequel entre le gond de la porte, — et *fausses pentures* des bandes semblables, mais dépourvues d'œil et indépendantes des pentures proprement dites.

Les pentures, qui dans le principe ne servaient qu'à rendre solidaires toutes les frises d'un vantail, fournirent, dès le XI<sup>e</sup> siècle, au style roman un des plus beaux motifs d'ornementation.

Dans les monuments les plus anciens les pentures présentent assez souvent la forme d'un C, droit ou renversé, dont les branches sont clouées sur un nombre plus ou moins considérable de frises, tandis que les fausses pentures consistent dans des bandes appliquées horizontalement sur toute la largeur du vantail et ayant leurs extrémités recourbées de manière à former des fleurons ou des feuillages. La fig. 377 explique cette disposition ; l'œil de la penture n'est pas

visible sur la gravure parce qu'il passe à travers la dernière frise. La fig. 378 montre un exemple de peintures romanes richement travaillées.

On trouve aussi, dans les édifices romans, des portes avec des vantaux de bois, ornés de sculptures en bas-relief. Il en existe une très belle de ce genre à l'église de Sainte-Marie-du Capitole à Cologne.

Pour faciliter le tirage des vantaux des portes, on y attachait souvent des anneaux passant dans la bouche d'une tête d'homme ou à travers le museau d'un lion ou d'un autre animal réel ou fantastique. Voici (fig. 379) une tête d'homme avec anneau, qui se trouve à l'église de Saint-Julien de Brioude, en France. L'inscription doit se lire : † ILLECEBRIS ORIS CAPTOS FALLAX TRA(H)IT ORBIS. Voyez aussi ci-dessus, p. 370, fig. 376, un des battants en bronze de l'église d'Aix-la-Chapelle.



Tête d'homme avec anneau  
à l'église de Saint-Julien  
de Brioude (France).

10. *Fenêtres et roses.* Les fenêtres des plus anciens édifices romans sont petites et presque entièrement dépourvues d'ornements. Souvent elles présentent un ébrasement s'élargissant de l'extérieur à l'intérieur, sans doute afin de faciliter l'entrée et la diffusion de la lumière du jour. Leur hauteur égale environ le double de leur largeur, qui, dans l'Europe occidentale, ne dépasse guère deux pieds. Toute leur ornementation consiste dans l'arc appareillé fort simplement qui les ferme à leur partie supérieure. La rareté et la cherté du verre à vitre semble avoir été la raison principale pour laquelle les fenêtres, même dans les grands monuments de la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle, sont étroites et peu élevées.

Vers le milieu du XI<sup>e</sup> siècle, les baies des fenêtres s'agrandissent au fur et à mesure que l'usage du verre se généralise. Les fenêtres romanes de la cathédrale de Tournai (fig. 380), qui datent de l'année 1070 environ, ont 1 1/4 mètre de largeur sur 2 1/2 de hauteur dans le bas côté inférieur, 1 1/4 mètre de largeur sur 3 de hauteur dans les galeries, et 1 3/4 mètre de largeur sur 4 de hauteur dans la nef principale (1).

Vers la fin du XI<sup>e</sup> et pendant tout le XII<sup>e</sup> siècle, les archivoltes extérieures

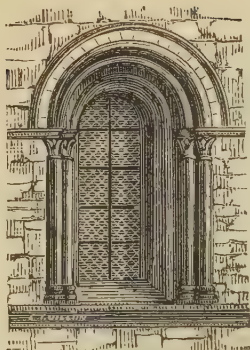
(1) On remarque que, dans un même édifice, les fenêtres des étages sont généralement plus hautes que celles du rez-de-chaussée.

Fig. 380.



Fenêtre du XI<sup>e</sup> siècle  
à la cathédrale de Tournai.

Fig. 381.

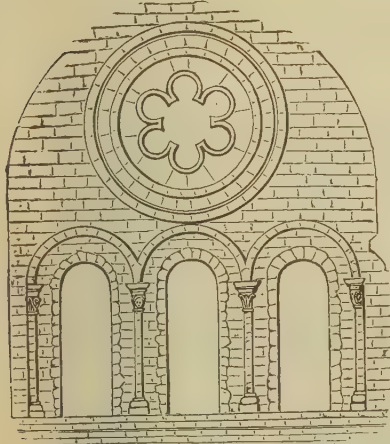


Fenêtre du XII<sup>e</sup> siècle.

des fenêtres des grands monuments, sont appareillées avec le plus grand soin et encadrées d'un ou plusieurs rangs des claveaux symétriques, souvent taillés en tores, dont les extrémités retombent soit sur des colonnettes engagées (fig. 381), soit sur des pieds-droits couronnés d'une imposte sculptée. Ces tores sont quelquefois couverts de sculptures.

Au XII<sup>e</sup> siècle apparaissent aussi les fenêtres *géménées* ou à deux baies séparées par un meneau en forme de colonnette et encadrées par un arc de

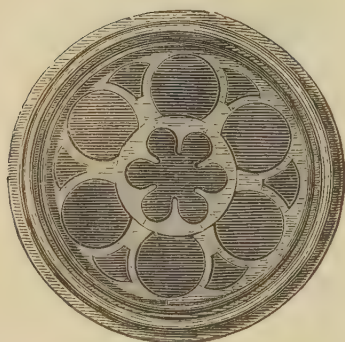
Fig. 382.



Fenêtre triple à l'abbaye d'Orval.

décharge commun. On voit même des fenêtres *triples* ou *ternées*, c'est-à-dire à trois baies réunies sous un seul grand arc. Dans ces dernières, ou bien la baie du milieu est plus haute que ses voisines, ou bien le tympan formé par le grand arc est percé d'un œil-de-bœuf, *oculus*, entièrement ouvert ou découpé en forme de trèfle, de quatre-feuilles, de roue, ou de figure à six ou plusieurs lobes. Une des plus belles fenêtres de cette dernière espèce (fig. 382) existe encore aujourd'hui dans les ruines de l'abbaye d'Orval (Luxembourg).

Fig. 383.



Rose au chevet du chœur  
à l'église de Herent.

Fig. 384.



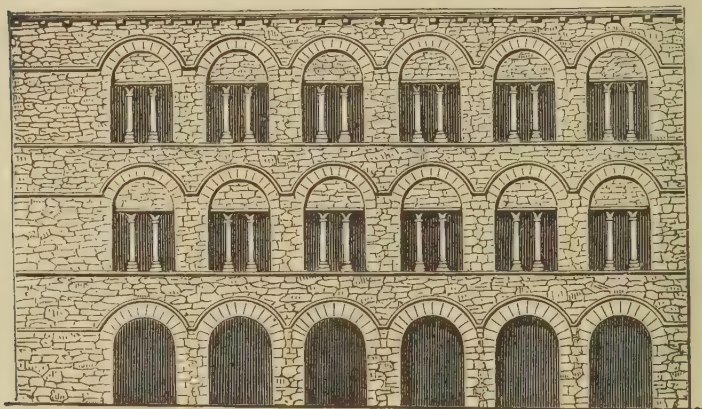
Fenêtre à l'église  
de Kobern.

On rencontre également, dans les édifices romans du XII<sup>e</sup> siècle, des œils-de-bœuf qui ne servent pas de couronnement à des baies de fenêtre. Ils portent le nom de *roses* et sont découpés de différentes manières. Voici (fig. 383) le plan d'une rose qui se trouve dans le mur oriental du chœur rectangulaire de l'église de Herent lèz Louvain. Il existe aussi une rose de ce genre, mais bouchée, à la façade occidentale de l'église de Saint-Jacques à Louvain.

Dans plusieurs églises romanes des bords du Rhin, par exemple à Neuss et à Kobern, on trouve des fenêtres en forme de trèfle (fig. 384). Cette forme originale a été imitée, en Belgique, à l'abbaye de Saint-Bavon de Gand.

Dans les constructions privées du XII<sup>e</sup> siècle les fenêtres sont basses, étroites, carrées ou cintrées, et subdivisées par des colonnettes ou de simples pieds-droits. Les gravures suivantes (fig. 385 et 386) de deux maisons qui existent encore aujourd'hui à Tournai donneront une

Fig. 385.

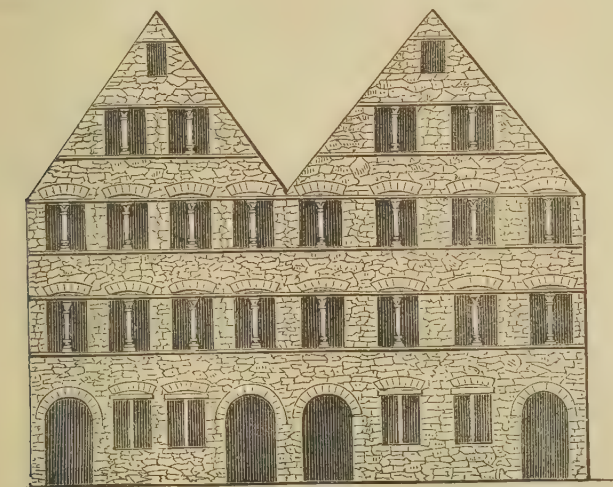


Maison dite de Saint-Piat, située rue des Carliers à Tournai (XII<sup>e</sup> siècle).



idée des habitations privées à cette époque et feront comprendre la disposition des fenêtres.

Fig. 386.



Maison située rue Barre-Saint-Brice à Tournai (xii<sup>e</sup> siècle).

11. **Clôtures de fenêtre et vitraux.** Dans les pays méridionaux on continua de fermer les baies des fenêtres avec des châssis ajourés de bois ou des claires-voies de marbre et de pierre, semblables aux clôtures que nous avons décrites ci-dessus p. 172. Seulement les dessins produits par l'évidement des tablettes présentent des formes plus variées et en harmonie avec l'ornementation romane; ils se composent le plus souvent de figures géométriques. Les clôtures ajourées ont été employées jusqu'au xvi<sup>e</sup> siècle en Grèce, en Italie et en Espagne, et l'on s'en sert encore de nos jours en Orient.

Les clôtures d'une forme singulière et insolite que l'on voit dans les grandes fenêtres du transept, à l'église de l'abbaye de Villers, rappellent de loin les claires-voies en usage dans le midi de l'Europe. Voyez la gravure de ces clôtures dans SCHAYES, *Histoire de l'architecture*, 2<sup>e</sup> éd., II, p. 44.

Dans l'Europe occidentale et septentrionale on préféra clôturer les fenêtres avec des morceaux de verre fixés dans des châssis de bois, ou bien aussi, à partir de la fin du x<sup>e</sup> siècle, réunis au moyen de filets de plomb. Quelquefois ces morceaux, diversement colorés, formaient une mosaïque transparente, dans laquelle toutefois les figures et les ornements peints sur le verre faisaient encore complètement défaut.

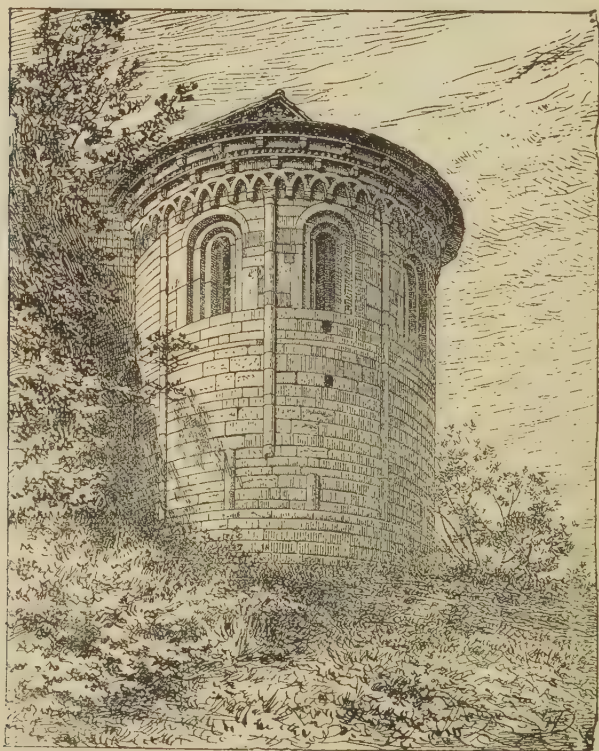


L'usage des vitraux peints représentant des sujets et des personnages fut introduit probablement à la fin du <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle. Nous expliquerons la manière de peindre sur le verre et de le teindre dans la masse, et nous donnerons l'histoire de la peinture sur verre depuis son origine jusqu'à nos jours, lorsque nous traiterons des verrières de la période ogivale.

12. **Absides.** Dans beaucoup d'églises, le chœur et même quelquefois les bras du transept se terminent par une abside semi-circulaire ou polygone. En Belgique cependant, comme nous l'avons dit ci-dessus, p. 346, plusieurs églises ont le chevet du chœur rectangulaire.

L'abside se rattache ordinairement à la construction principale par une

Fig. 387.



Abside de l'église de Saint-Thomas *in Limine* près d'Almenno (xii<sup>e</sup> siècle).  
(D'après de Dartein.)

voûte en cul-de-four, surmontée d'un toit presque toujours plus bas que celui du chœur.

Les murs extérieurs des absides sont le plus souvent ornés d'un ou de plusieurs rangs d'arcades formées par des bandes murales d'une faible saillie, des colonnes ou des pilastres engagés, reliés entre eux par des arcs en plein cintre (fig. 388). Des fenêtres, ordinairement en nombre impair, sont percées sous ces arcades. Dans la plupart des églises des bords du Rhin, à Saint-Servais de Maestricht et à Saint-Pierre de Saint-Trond, les fenêtres alternent avec des arcades aveugles, tandis que, presque partout ailleurs une fenêtre s'ouvre sous chaque arcade; tel est le cas au transept de la cathédrale de Tournai.

Voyez (fig. 387) la vue d'une abside d'une église du nord de l'Italie. Les grandes arcades y sont remplacées par des colonnettes engagées montant jusqu'à la corniche, où elles sont réunies par une série de petites arcatures, entre-croisées. Une fenêtre est percée dans chaque travée. D'après M. de Dartein ce petit monument date probablement de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle.

Les absides de presque toutes les églises romanes des bords du Rhin présentent, immédiatement au-dessous du toit, une galerie ouverte, formée d'une suite de petites arcades en plein cintre portées sur des colonnettes. Très souvent les fûts de ces colonnettes sont de marbre noir et les chapiteaux de marbre blanc. Ces absides ont reçu le nom d'absides *rhénanes*; elles servaient autrefois et servent encore aujourd'hui en quelques endroits à l'ostension des reliques. La fig. 388 reproduit l'abside rhénane de l'église de Saint-Géréon à Cologne.

Les absides des églises du prieuré de Saint-Nicolas-en-Glain près de

Fig. 388.



Abside rhénane et tours de l'église de Saint-Géréon à Cologne.

Liège (gravure dans SCHAYES, *Histoire de l'architecture*, 2<sup>e</sup> éd., I, p. 356), de Saint-Servais de Maestricht (ibid. p. 338) et de Sainte-Croix de Liège (ibid. II, p. 30) doivent être rangées parmi les absides rhénanes. Les absides rhénanes ont été imitées récemment à l'église de Sainte-Marie à Schaerbeek lez Bruxelles.

Les galeries ne se rencontrent plus aux absides des églises ogivales, même sur les bords du Rhin. Les chœurs de la cathédrale d'Ulm (XIII<sup>e</sup> siècle), et des églises de Léau (XIII<sup>e</sup> siècle) et de Saint-Jacques à Liège (XVI<sup>e</sup> siècle) font toutefois exception à cette règle.

13. **Piliers, colonnes et colonnettes.** Les édifices élevés dans l'Europe centrale vers la fin du X<sup>e</sup> et au commencement du XI<sup>e</sup> siècle ne présentent souvent que des piliers très simples, à section circulaire, carrée ou rectangulaire. Au XI<sup>e</sup> siècle on introduisit aussi en deçà des Alpes l'usage des piliers cantonnés de deux ou quatre colonnettes engagées, dont les constructeurs lombards se servaient déjà au VIII<sup>e</sup> siècle (voyez ci-dessus, p. 324), et qui constituent un trait caractéristique de l'architecture du moyen âge. Dans la plupart des monuments où l'on rencontre ce système de construction, les bas côtés ont, de même que dans les édifices lombards, deux fois autant de travées que la nef principale ; et des piliers à section plus forte et plus faible se succèdent alternativement (église de Saint-Pierre à Saint-Trond). Cette disposition est celle de presque toutes les églises du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle voûtées lors de leur construction : elle a même été conservée dans quelques monuments de la période de transition.

La colonne romane, ou plutôt le pilier à section circulaire n'est jamais, comme une règle invariable l'exige dans les ordres classiques, couronné d'un entablement, et, *lorsqu'il est bâti par assises*, son fût est aussi large au sommet qu'à la base. Dans le nord de l'Europe on ne trouve des colonnes monolithes que dans les cryptes ; dans le midi, au contraire, presque tous les chœurs des grandes églises du XII<sup>e</sup> siècle possèdent des colonnes monolithes en pierre dure, d'une hauteur et d'un diamètre considérables, et presque toujours ces colonnes sont diminuées, c'est-à-dire qu'elles sont taillées en cône de la base au sommet. Il est rare, toutefois, de voir le fût de ces colonnes porter, comme le voulaient les règles de l'architecture classique, un filet à la base et une astragale sous le chapiteau. Ces moulures exigeaient, pour être produites, un évidemment sur toute la hauteur du fût ; leur suppression épargnait donc aux tailleurs de pierre un travail très long et très pénible.

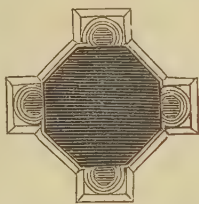
A la cathédrale de Tournai, les absides du transept ont des colonnes cylindriques, tant au rez-de-chaussée qu'à la galerie. Les piliers de la nef (fig.

Fig. 389.



Section de piliers  
au rez-de-chaussée  
de la nef de la cathédrale de Tournai.

Fig. 390.



Section de piliers  
à la galerie  
de la nef de la cathédrale de Tournai.

389) sont cantonnés, au rez-de-chaussée, de quatre demi-colonnes *a*, et renforcés aux angles de quatre colonnettes *c*, de moindre dimension, libres, octogones et en pierre polie. A la galerie de l'étage les quatre colonnes libres sont supprimées (fig. 390). Voyez ci-dessus, p. 347, la vue intérieure de la cathédrale.

A l'église de Saint-Servais de Maestricht, les piliers de la nef étaient primitivement à section carrée; ils ont subi des modifications considérables, lors de la construction de la voûte qui a remplacé, au *xv<sup>e</sup>* siècle, le plafond en bois de la nef centrale. L'église de Notre-Dame de la même ville présente dans la nef (qui est la partie la plus ancienne de l'église) des piliers carrés, et au chœur, qui date du *xiii<sup>e</sup>* siècle, des colonnes cylindriques.

Les églises des paroisses rurales de moindre importance ont très souvent des piliers carrés, trapus, dépourvus de base et de chapiteau, ou portant, pour tout ornement, une ou deux moulures peu importantes qui font fonction de chapiteau.

En France on trouve quelquefois des cannelures sur les pilastres des monuments romans. La présence de cet ornement est due à l'influence des monuments gallo-romains. Les églises de Saint-Remi à Reims et de Charité-sur-Loire, les cathédrales d'Autun et de Langres offrent des exemples remarquables de pilastres cannelés.

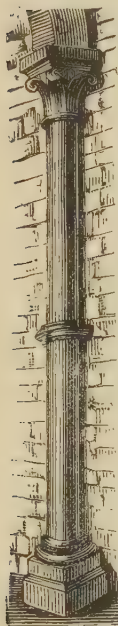
On donne le nom de colonnettes, non seulement à des colonnes de petite dimension, mais aussi aux colonnes minces et allongées qui cantonnent les piles principales d'une construction.

Pendant la période romane, surtout au *xiii<sup>e</sup>* siècle, les fûts des colonnettes furent souvent couverts de sculptures variées, consistant en figures géométriques, spirales, torsades, galons perlés, rinceaux de feuillages, entrelacs, animaux, et même en représentations de sujets historiques ou légendaires. Ces ornements, qui sont communs dans le midi de l'Europe et en France, principalement dans les églises élevées sous la direction de l'école de Cluny,



se rencontrent rarement en Belgique ; on n'en voit guère d'exemples, si ce n'est à une porte de l'ancienne abbaye de Saint-Bavon à Gand et à la porte Mantile de la cathédrale de Tournai. A la crypte de l'église de Rolduc les fûts des colonnes sont ornés de losanges et de spirales ; voyez la vue de cette crypte ci-dessus, p. 350.

Fig. 391.

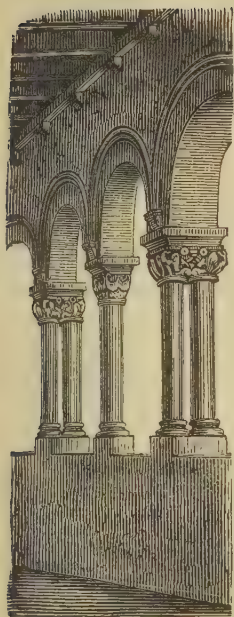


Colonnnette  
annelée

(XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle). Vers la fin de la période romane et au commencement de l'époque ogivale, les colonnettes sont *annelées*, c'est-à-dire munies d'une espèce de tore formant anneau autour du fût (fig. 391). Cet ornement a reçu le nom d'*anneau* ou *bague*. « Lorsqu'au XII<sup>e</sup> siècle, dit Viollet-le-Duc, on remplaça les grosses piles carrées ou cylindriques dans les édifices par des faisceaux de colonnettes d'un faible diamètre, ces colonnettes durent être tirées de morceaux de pierre posés en délit, qui n'avaient pas une longueur suffisante pour ne former qu'un seul bloc de la base au chapiteau. Leur petit diamètre relativement à leur longueur obligeait les constructeurs à ménager un ou plusieurs joints dans leur hauteur ; ces colonnettes étaient d'autant plus minces qu'elles se trouvaient adossées à une pile ou à un mur, et leurs joints devaient être d'autant plus fréquents qu'elles étaient plus minces. Les joints étaient une cause de dislocation ; force était donc d'empêcher les ruptures ou les dérangements sur ces points. La nécessité de parer à ces inconvénients devint immédiatement un motif de décoration. En intercalant entre les longs morceaux des colonnettes en délit une assise basse de pierre dure reliée au massif des piles ou des murs, les architectes du XIII<sup>e</sup> siècle les rendirent stables et les fixèrent à la construction... Ce principe une fois admis, on ne cessa de l'appliquer que lorsque les colonnettes firent partie des assises de la construction, lorsque les matériaux employés furent assez grands et assez résistants pour permettre d'éviter les joints dans leur hauteur, ou lorsqu'au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, on évita systématiquement de couper les lignes verticales de l'architecture par des lignes horizontales... Au XII<sup>e</sup> siècle, les bagues étaient souvent décorées par des feuilles, des perles, des pointes de diamant... Au commencement du XIII<sup>e</sup> siècle, elles ne se composent plus que de profils minces sans ornements. *Dictionnaire de l'architecture*, II, p. 59. Les colonnettes bâties par assises sont aussi quelquefois munies d'anneaux.



fig. 39.



Arcatures du cloître roman de Tongres.

Les colonnettes annelées constituent un des caractères des monuments de la transition du style roman au style ogival. On voit aussi parfois des anneaux aux nervures des voûtes (églises de Herent et de La Chapelle à Bruxelles). En Angleterre, où les colonnettes annelées sont très fréquentes, on en trouve qui portent jusqu'à deux et trois bagues (cathédrale de Lincoln), ou dont les anneaux sont en métal (cathédrale de Salisbury).

Au XII<sup>e</sup> siècle, les colonnettes sont souvent doublées ou réunies en faisceau. Les galeries des cloîtres romans de Tongres et de Nivelles, qui existent encore aujourd'hui, offrent des exemples de ce mode de construction. Dans l'un et l'autre de ces monuments les archivoltes retombent sur des colonnettes cylindriques isolées alternant avec des colonnettes doublées (fig. 392). A l'église de Notre-Dame à Maestricht, on voit, au centre de l'abside du chœur, des colonnettes dont les fûts, réunis en faisceau au nombre de quatre, reposent sur une même plinthe et sont couronnés par un tailloir commun.

« Dans les combinaisons que les colonnes présentent deux à deux, disent les *Instructions du comité historique*, elles peuvent être doublées (l'une derrière l'autre) fig. 393, accouplées (placées de front) fig. 394, ou en retraite (diagonalement l'une par rapport à l'autre) fig. 395. »

Fig. 393. Fig. 394.



Fig. 395.



#### 14. Bases. Les bases des colonnes sont très variées.

Dans les édifices les plus anciens elles ressemblent souvent aux bases lombardes, mais sans griffes (fig. 396). Quelquefois elles consistent dans un

Fig. 396.

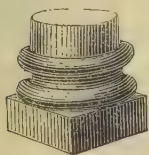


Fig. 397.

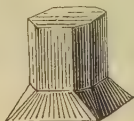
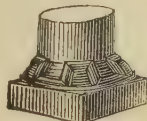


Fig. 398.

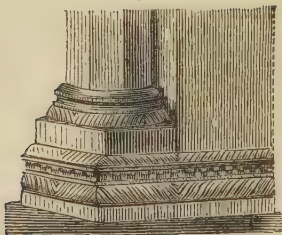


Fig. 399.



Bases romanes.

Fig. 400.



Base romane  
à la cathédrale de Tournai.

biseau sans ornements (fig. 397) ou décoré de baguettes (fig. 398), de zigzags, de frettes crénelées (fig. 399) ou de fleurons.

Voici (fig. 400) une base qu'on trouve dans la partie romane de la cathédrale de Tournai ; elle est ornée de billettes et de torsades. Les bases décorées de sculptures, qui sont très communes dans le midi de l'Europe, sont rares dans les pays du nord.

A partir du milieu du XI<sup>e</sup> siècle, on rencontre, en deçà des Alpes, l'ornement appelé *griffe* ou *patte*, dont les Lombards s'étaient déjà servis bien longtemps auparavant ; voyez ci-dessus p. 325. La griffe romane a presque toujours la forme d'une feuille appliquée sur le tore inférieur et l'angle de la plinthe (fig. 401 et 402, rarement celle d'une tête grimaçante ou d'un animal fantastique).

Fig. 401.

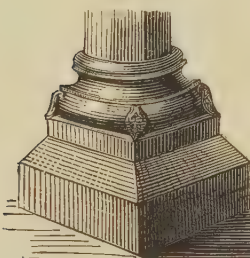
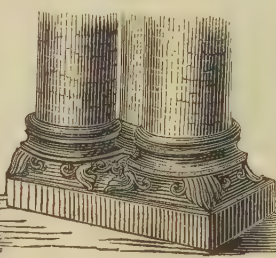


Fig. 402.



Bases romanes avec griffes  
à la cathédrale de Tournai. aux ruines de Saint-Bavon à Gand.

Les bases sont quelquefois remplacées par des animaux réels ou fantastiques. A la cathédrale de Tournai, il en existe une composée d'une tête d'homme et d'une tête d'animal juxtaposées.

On trouve, à la crypte de Rolduc, plusieurs bases formées d'animaux accroupis ; voyez la vue de la crypte, ci-dessus, p. 350.

Dès le commencement du XII<sup>e</sup> siècle, les constructeurs romans aplatissent le tore inférieur lorsque la base se rapproche de la forme attique. Un peu

Fig. 403.

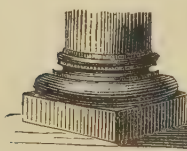


Fig. 404.

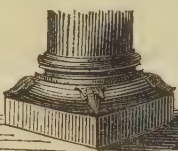


Fig. 405.

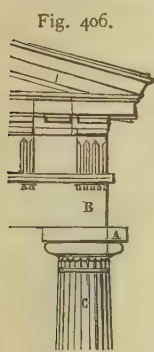


Bases du XII<sup>e</sup> siècle,

la fin du XII<sup>e</sup> et de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle (fig. 403 à 405).

plus tard on voit apparaître, entre les deux tores des bases, ces scoties profondes qui forment un des caractères distinctifs des monuments de

15. **Chapiteaux.** Dans les ordres classiques le chapiteau était plutôt un ornement, un point de repos pour les yeux, qu'une partie nécessaire à la solidité de l'édifice. L'entablement ne dépassait pas d'aplomb le fût de la colonne; l'évasement du chapiteau était donc complètement inutile au point



Entablement  
d'ordre dorique.

de vue de la construction. Si, dans l'exemple ci-contre (fig. 406), on enlevait la partie A du chapiteau, l'architrave B porterait tout aussi bien sur le fût C de la colonne qu'avant la suppression. Les Grecs remarquèrent parfois ce défaut dans l'emploi du chapiteau; aussi dans quelques-uns de leurs monuments, entre autres dans le Parthénon, firent-ils avancer l'architrave de manière qu'elle présente une forte saillie et dépasse l'aplomb du diamètre de la colonne.

Les Latins, les Byzantins et souvent aussi les Lombards firent de leurs chapiteaux de véritables encorbellements. L'église des Quatre-Saints-Couronnés à Rome et toutes les anciennes églises de Ravenne et de la Lombardie fournissent la preuve de cette assertion.

Dans les édifices romans, les chapiteaux quelquefois portent en encorbellement, d'autres fois reçoivent les retombées des archivoltes d'aplomb avec le fût de la colonne. Le premier mode de construction est le plus répandu en Allemagne et dans les pays où le style lombard a exercé une influence prépondérante, tandis que le second a surtout dominé dans l'Europe occidentale.

Les chapiteaux romans présentent des formes très variées. Il en est de très simples qui ne se composent que de deux ou trois moulures courbes ou

Fig. 407.



Chapiteaux de la crypte d'Anderlecht.

Fig. 408.

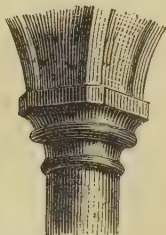
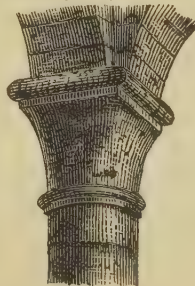


Fig. 409.



Chapiteau à l'abbaye  
de Villers.

biseautées, à l'imitation du chapiteau toscan ou dorique. Tels sont ceux de l'église de Soignies (X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle) et de la crypte d'Anderlecht (XII<sup>e</sup> siècle, fig. 407 et 408).

La corbeille des chapiteaux est tantôt haute et couron-

née d'un tailloir saillant (fig. 409), tantôt peu élevée et munie d'un tailloir ne dépassant presque pas le fût de la colonne. La nature des matériaux influa puissamment sur la hauteur du chapiteau roman. Celui-ci est toujours peu élevé dans les endroits où les carrières ne fournissent que de petits matériaux, car pendant la période romane il n'a jamais qu'une seule assise.

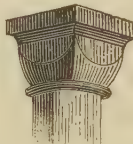
On trouve, dans beaucoup de monuments romans, des chapiteaux appelés *cubiques*, parce qu'ils ont la forme d'un cube. Ces chapiteaux sont quelquefois échancrés aux angles inférieurs (fig. 410), et le plus souvent arrondis par-dessous (fig. 411). Comme ces derniers se rencontrent dans presque tous les

Fig. 410.



Chapiteau cubique  
échancré,  
à la crypte de Saint-Hermès à Renaix.

Fig. 411.



Chapiteau cubique  
rhénan,

Fig. 412.



Chapiteau cubique  
double.

Fig. 413.



Chapiteau  
godronné.

édifices romans des bords du Rhin, depuis Bâle jusqu'en Hollande, on leur a donné le nom de *chapiteaux rhénans*; ils sont cependant aussi très communs dans le reste de l'Allemagne, en Hollande, en Angleterre, et dans le nord de l'Italie (1), et l'on en observe à Aix-la-Chapelle, à Maestricht et dans toute la Belgique orientale, entre autres à Liège et à Herent. Dans les Flandres et le Hainaut ils sont très rares; il en existe toutefois dans la crypte de Renaix et à l'église de Saint-Pierre d'Ypres. La présence du chapiteau cubique dans un édifice belge est un des signes les plus certains que ce monument a été élevé sous l'influence rhénane. Voyez ci-dessus p. 341.

Le plus ancien édifice en deçà des Alpes où se trouve le chapiteau cubique est l'oratoire carlovingien de Nimègue.

Au XII<sup>e</sup> siècle, on divisa souvent la partie inférieure du chapiteau cubique rhénan en quatre portions de sphère de manière à former un groupe de quatre chapiteaux réunis sous un même tailloir (fig. 412). Plus tard on augmenta encore le nombre des subdivisions, et l'on produisit ainsi les chapiteaux cubiques cannelés ou *godronnés* (fig. 413), qui se rencontrent principalement en Angleterre et dans le nord-ouest de la France.

(1) En Italie, on s'est même quelquefois servi du chapiteau cubique dans des édifices construits en style ogival. On le trouve, par exemple, à Pavie dans l'église de *Santa Maria del Carmine*, élevée vers l'année 1323.



Dans les monuments de premier et de second ordre, les chapiteaux cubiques des colonnes principales ont souvent leurs quatre faces décorées de sculptures ou de peintures ; les chapiteaux du chœur de Notre-Dame à Maestricht peuvent être cités comme des modèles du genre. Dans les édifices plus simples, dans les cryptes et lorsqu'ils surmontent des colonnes de petite dimension, les chapiteaux cubiques sont généralement dépourvus de toute ornementation. Cette dernière règle admet toutefois quelques rares exceptions : à la crypte de Rolduc, par exemple, les chapiteaux sont, de même que les bases et les fûts des colonnes, couverts de riches sculptures. Nous donnons ci-dessus. p. 350, la vue de cette crypte.

Au moment de la formation du style roman, l'art de la sculpture était presque entièrement perdu en deçà des Alpes. Les premiers qui essayèrent de manier le ciseau s'efforcèrent de reproduire tant bien que mal les ornements antiques qu'ils avaient sous les yeux. Les productions de ces artistes improvisés sont imparfaites et grossières, principalement dans les pays où, comme dans le nord de l'Europe, les fragments de sculpture ancienne faisaient presque complètement défaut. Il existe, dans les ruines de l'abbaye de



Fig. 414.

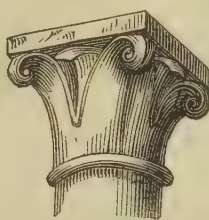


Fig. 415.

Chapiteaux du XII<sup>e</sup> siècle à Saint-Jacques de Gand.

Saint-Bavon à Gand, quelques chapiteaux qui, bien que ne remontant pas au delà du XI<sup>e</sup> siècle, peuvent donner une juste idée de l'enfance de l'art de la sculpture en Belgique. Voici (fig. 414 et 415) deux chapiteaux des tourelles latérales de l'église

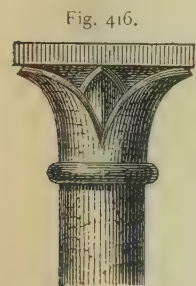


Fig. 416.



Fig. 417.

Chapiteaux romans du XII<sup>e</sup> siècle à Tournai.

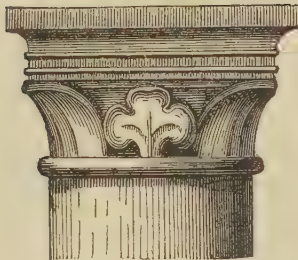
de Saint-Jacques à Gand, qui, par leur forme grossière et toute primitive, se rapprochent sensiblement de ceux des ruines de Saint-Bavon.

Dans beaucoup de monuments belges du XII<sup>e</sup> siècle, on trouve des chapiteaux dont l'ornementation, simple et rudimentaire, consiste uniquement dans des feuilles ap-

pliquées sur la corbeille et quelquefois contournées en volute sous les angles

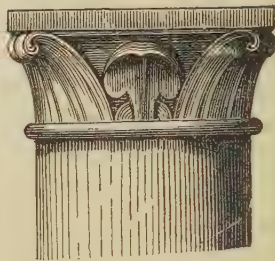


Fig. 418.



Chapiteau roman à Tournai.

Fig. 419.



Chapiteau roman à Gand.

du tailloir. Ces chapiteaux, également très communs dans le nord-ouest de la France, se rencontrent surtout dans les édifices romans du Hainaut et des deux Flandres. Nous en donnons quelques exemples fig. 416 à 419.

Les chapiteaux de presque tous les grands monuments des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles.

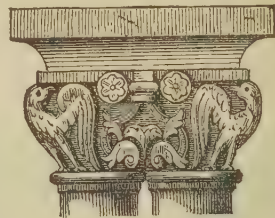
Fig. 420.



Chapiteau roman  
à la cathédrale de Tournai (XI<sup>e</sup> siècle).

Fig. 422.

Fig. 421.



Chapiteau roman  
au cloître de Tongres (XII<sup>e</sup> siècle).

Fig. 423.



Chapiteaux romans à Maestricht (XII<sup>e</sup> siècle).

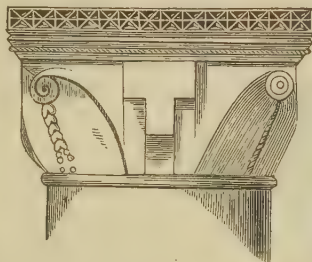
cles sont décorés de sculptures ou de peintures d'une grande richesse. Les ornements consistent dans des galons perlés, des feuillages enroulés, des rinceaux artistement travaillés (fig. 420), des animaux symboliques (fig. 421), des enlacements d'animaux fantastiques isolés ou affrontés (fig. 422 et 423), des scènes empruntées à la légende ou à l'histoire (fig. 424), surtout de l'ancien et du nouveau Testament. Ces derniers, connus sous le nom de chapiteaux *légendaires* ou

Fig. 424.



Chapiteau historique  
du XI<sup>e</sup> siècle à la  
cathédrale de Tournai.

Fig. 425.



Chapiteau au *White Tower* de Londres.  
(Vers 1081).

teaux *légendaires* ou *historiés* (voyez ci-dessus p. 328), sont rares en Belgique; on n'en voit guère que deux ou trois à la cathédrale de Tournai et quelques-uns à Maestricht. Les chapiteaux ornés de figures humaines ou d'animaux symboli-

ques et fantastiques se rencontrent plus souvent dans nos monuments belges; la cathédrale de Tournai en possède un certain nombre.

Dans quelques édifices anglais on trouve des chapiteaux dont la corbeille est ornée d'une croix en forme de tau. Ils semblent dériver directement d'une forme assez commune en Lombardie. Nous en donnons un exemple (fig. 425) emprunté au *White Tower* à Londres. Pour se convaincre de la vérité de notre assertion, il suffira de le comparer avec le chapiteau que nous avons reproduit ci-dessus, p. 329, fig. 305.

Le chapiteau à *crochets* a été en usage en Belgique et dans quelques parties de l'Allemagne

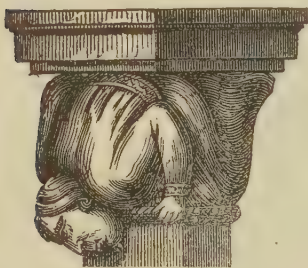
Fig. 426.



Chapiteau à crochets à l'hôpital de Saint-Pierre  
de Louvain. (Vers 1220).

dès la fin de la période romane. On donne le nom de *crochets*, et quelquefois aussi celui de *crosses végétales*, à des feuilles, plus ou moins longues, recourbées en volute à leur extrémité. En France, on ne trouve cet ornement que dans les édifices de la fin de la période de transition ou de la période ogivale primaire, tandis qu'on l'observe, dans la Belgique orientale et sur les bords du Rhin, à plusieurs monuments qui, comme la porte de l'hôpital de Louvain (fig. 426) et l'avant-porche de l'église de Winxele, appartiennent franchement au style roman par tous leurs autres détails.

Fig. 427.



Chapiteau à la cathédrale de Tournai. la fig. 371.

On remplace quelquefois le chapiteau ou l'imposte par une figure d'homme ou d'animal, sur laquelle repose alors le tailloir. Il existe un curieux chapiteau de ce genre à la cathédrale de Tournai (fig. 427). Les impostes de la porte de l'hôpital de Saint-Pierre à Louvain sont formées, l'une d'un buste d'homme et l'autre d'un personnage accroupi tenant un livre ; voyez

16. *Arcades et arcatures*. On appelle *arcade* toute ouverture, réelle ou simulée, fermée par une archivolté ; et *arcature*, une arcade de petite dimension.

Jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle on s'est généralement servi de l'arc plein cintre ou formé par un demi-cercle (fig. 428) pour relier deux colonnes ou réunir les deux points extrêmes d'une arcade. Aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, on voit apparaître çà et là de nouvelles formes d'arcs : 1<sup>o</sup> l'arc *surhaussé* (fig. 429), dont les deux retombées sont prolongées verticalement au-dessous du centre générateur (transept de la cathédrale de Tournai) ; 2<sup>o</sup> l'arc *oultre-passé* ou *en fer à*

Fig. 428.

Fig. 429.

Fig. 430.

Fig. 431.

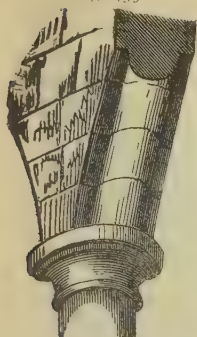
Fig. 432.



Différentes espèces d'arcatures.

*cheval* (fig. 430), produit par une portion de la circonférence dépassant le demi-cercle (nefs de la cathédrale de Tournai) ; 3<sup>o</sup> l'arc *surbaissé* ou *en anse de panier* (fig. 431), formé par une demi-ellipse coupée suivant son grand axe ; et 4<sup>o</sup> l'arc *trilobé* (fig. 432), dont l'intrados est découpé en trois lobes. Cette dernière forme, qui n'est en usage que depuis le milieu du XII<sup>e</sup> siècle,

Fig. 433.



Intrados d'archivolte sur des colonnettes et des corbeaux qui alternent. Ces muni d'un gros boudin, arcatures entre-croisées restèrent en usage au XIII<sup>e</sup> siècle;

Fig. 434.



Arcatures à Saint-Ambroise de Milan. les murs moins lourds et moins massifs.

Les bas côtés des églises, les chapelles, les salles capitulaires sont presque toujours décorés, dans leur partie inférieure, d'arcatures portées par des colonnettes plus ou moins engagées, reposant sur un banc de pierre qui fait tout le tour de l'édifice. Voyez (fig. 435) les arcatures qui décorent l'intérieur de la tour de l'église de Saint-Nicolas à Gand; le banc continu, que l'on voit surtout dans les salles capitulaires, les porches et les bas côtés des églises, y fait défaut.

A l'extérieur des édifices, les arcatures sont souvent employées pour la décoration des façades. Dans quelques contrées même, par exemple en Angleterre, les architectes romans ont abusé de ce genre d'ornementation en le prodiguant par la superposition immédiate d'arcatures aveugles, depuis la base jusqu'à la faite de la façade. On trouve aussi, sur les autres parties des monuments, des arcatures peu saillantes; leurs extrémités viennent retomber sur des modillons souvent taillés en simple biseau ou, rarement, décorés de

se rencontre souvent dans les édifices de la période de transition.

Dans quelques édifices romans de la Belgique (église de Saint-Vincent à Soignies) et de l'ouest de la France, l'intrados des archivoltes est orné d'un gros boudin. La figure 433 explique cette disposition originale.

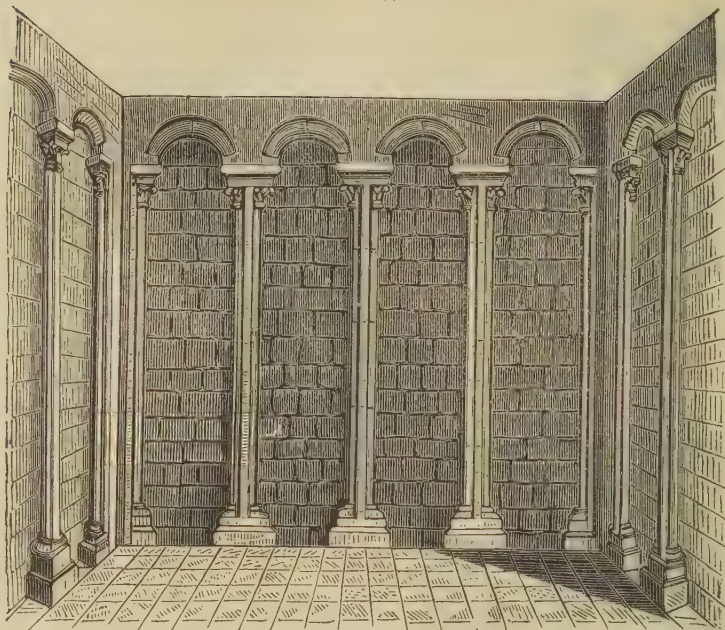
Les arcatures sont parfois composées d'une suite de petits arcs en plein cintre qui s'entre-croisent et dont les extrémités retombent sur de simples modillons (tour de l'église de Saint-Ambroise à Milan, fig. 434), sur un rang de colonnettes engagées (tour de l'église de Herent), ou

on les trouve encore, par exemple, sur la façade du transept sud de la cathédrale d'Amiens.

Les arcatures aveugles ont une double destination : elles servent d'abord, comme ornement, pour décorer les parties lisses des murs tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des édifices, et ensuite, secondairement, comme arcs de décharge, afin de rendre



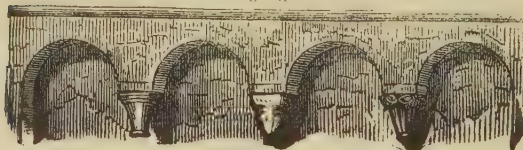
Fig 435.



Arcatures à la tour de Saint-Nicolas à Gand.

sculptures, comme dans l'exemple suivant (fig. 436) emprunté à la façade du transept nord de l'église de Herent. Quelquefois on a remplacé les modillons par des colonnettes engagées.

Fig. 436.



Arcatures au transept nord de l'église de Herent. (xii<sup>e</sup> siècle.)

Les arcatures servent principalement à décorer les parties lisses des murs sous les corniches, les appuis des fenêtres et les plates-bandes dont on se sert

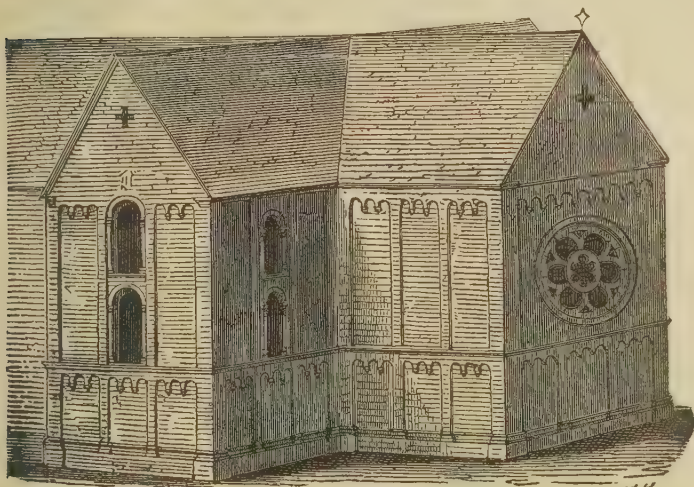
pour relier les bandes murales. L'église de Herent offre un bel exemple de ce système de décoration (fig. 437).

Ces arcatures d'ornement ont été empruntées au style lombard. On les rencontre surtout dans les édifices romans de l'Allemagne, de l'Angleterre et de quelques parties de la France. En Belgique, on les trouve dans les monuments élevés sous l'influence rhénane dans la partie orientale du pays.



Dans la partie occidentale, elles n'apparaissent qu'exceptionnellement, comme c'est le cas au transept roman de Sainte-Walburge à Furnes. A Tournai on n'en voit à aucun édifice roman.

Fig. 437.



Chœur et transept sud de l'église de Herent (xiii<sup>e</sup> siècle).

17. **Triforiums.** On appelle *triforiums* les galeries, larges ou étroites, qui se trouvent à l'intérieur des églises au-dessus des voûtes des bas côtés, ou simplement au-dessus des archivoltes des grandes arcades qui relient deux piliers voisins. Dans le premier cas, le triforium embrasse toute la largeur du collatéral; dans le second, il ne forme qu'une étroite galerie de service pratiquée, pour ainsi dire, dans l'épaisseur du mur, entre les grandes arcades et les appuis des fenêtres hautes de la nef.

Cette galerie a reçu le nom de *triforium* à tort ou à raison — nous n'examinons pas ce point — parce que, dit-on, elle s'ouvrait, au commencement, dans chaque travée de la nef principale par trois arcatures. *tres fores*, c'est-à-dire *trois portes*.

On trouve des triforiums, embrassant toute la largeur des bas côtés, dans les édifices lombards, dans beaucoup d'églises rhénanes et dans quelques autres monuments. En Belgique, la cathédrale de Tournai et l'église de Soignies seuls présentent cette disposition.

Les triforiums étroits ne sont pas antérieurs au xiii<sup>e</sup> siècle, et leur usage ne devint général que pendant la période ogivale.

18. **Corniches et modillons.** L'entablement, qui forme le membre supérieur des ordres gréco-romains, est de rigueur dans toutes les constructions faites d'après les règles du style classique. En aucun cas il n'est permis de le supprimer; toute colonne doit être couronnée d'une architrave, d'une frise et d'une corniche. Dès le III<sup>e</sup> siècle, on abandonna insensiblement les traditions antiques, et l'on éleva des monuments dans lesquels des colonnes supportent des arcs sans l'intermédiaire d'architraves.

Pendant la période latine, l'entablement disparaît peu à peu à l'intérieur des édifices; et, dans toutes les constructions de la fin de cette époque, les arceaux des voûtes reposent immédiatement sur les chapiteaux. A l'extérieur, la corniche seule est conservée. Les réflexions que fait Viollet-le-Duc à l'occasion de la suppression complète des frises et des architraves, et de la conservation de la corniche à l'extérieur des édifices des styles roman et ogival sont d'une justesse trop remarquable pour que nous puissions nous empêcher de les transcrire ici : « Dans l'architecture romaine, dit-il, la corniche appartient à l'entablement, qui lui-même appartient à l'ordre; de sorte que, si les Romains superposent plusieurs ordres dans la hauteur d'un monument, ils ont autant de corniches que d'ordres. Ainsi un édifice composé de plusieurs ordres superposés n'est qu'un échafaudage d'édifices placés les uns sur les autres. Bien mieux, si le Romain place un ordre à l'intérieur d'une salle, il lui laisse sa corniche, c'est-à-dire son couronnement destiné à recevoir le comble. Cela peut produire un grand effet, mais ne saurait satisfaire la raison. D'ailleurs, dans les ordres romains, qui sont dérivés des ordres grecs, la corniche, par la forme de ses moulures, sa saillie et les appendices dont elle est accompagnée, indique clairement la présence d'un chéneau, c'est-à-dire la base d'un comble et le canal longitudinal recevant les eaux de pluie coulant sur la surface de ce comble. Or, à quoi bon un chéneau à mi-hauteur d'un mur et surtout à l'intérieur d'une salle voûtée ou lambrissée? Donc, pourquoi une corniche?... Le Romain était peu disposé à raisonner l'enveloppe, la décoration de ses édifices. Nous ne leur en faisons pas un reproche; seulement nous constatons ce fait : que, dès l'époque romane, les architectes, si grossiers qu'ils fussent, portaient de principes très opposés à ceux des Romains, ne se servant des divers membres de l'architecture qu'en raison de leur fonction réelle, dépendante de la structure... D'abord, en examinant les édifices les plus anciens de l'ère romane, nous voyons que les architectes ont une tendance prononcée à les élever d'une seule ordonnance de la base au faite; à peine s'ils marquent les étages par une faible retraite ou un bandeau.

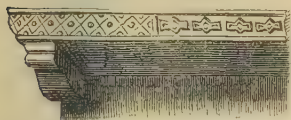
Cette tendance est si marquée, qu'ils en viennent bientôt à allonger indéfiniment les colonnes engagées, sans tenir aucun compte des proportions des ordres romains, et à leur faire toujours porter la corniche supérieure (la véritable corniche), si élevée qu'elle soit au-dessus du sol. Abandonnant l'architrave et la frise de l'entablement romain, la colonne porte directement la corniche, le membre utile, saillant, destiné à protéger le mur contre les eaux pluviales. Cela dérange les dispositions et proportions des ordres romains; mais cela, par compensation, satisfait la raison. Les Romains percent des arcades entre les colonnes d'un ordre engagé, c'est-à-dire qu'ils posent une première plate-bande (la frise) et la corniche au-dessus d'un arc, ce que nous n'empêchons personne de trouver fort beau, mais ce qui est absolument contraire au bon sens. Les architectes romans adoptent les arcs pour toutes les ouvertures ou pour décharger les murs; ils posent souvent, à l'extérieur, des colonnes engagées, mais ils ne font plus la faute de les surmonter d'un entablement complet, nécessaire seulement lorsque les colonnes sont isolées. La colonne engagée prend le rôle d'un contrefort (c'est son véritable rôle) et son chapiteau vient porter la tablette saillante de couronnement de l'édifice, autrement dit la corniche. » *Dictionnaire de l'architecture*, IV, p. 319.

Dans les édifices romans la corniche se compose d'une tablette plus ou moins saillante sur le nu des murs selon le plus ou moins de grandeur, le plus ou moins de dureté des matériaux dont on dispose. En Belgique, où les pierres dures de grande dimension sont rares, les corniches présentent le plus souvent une très faible saillie.

La corniche est portée sur des consoles ou modillons, placés régulièrement au-dessous des joints des tablettes de la corniche. Les modillons ont la forme d'un corbeau ou d'un cul-de-lampe. On appelle *corbeau* une console faisant saillie sur le parement d'un mur ou d'un pilier et ayant ses deux faces latérales parallèles et perpendiculaires au mur; et *cul-de-lampe* une console qui n'a pas ses faces parallèles et perpendiculaires au mur. Le modillon de la corniche d'Eyck, que nous donnons ci-contre (fig. 438) est un corbeau; les

consoles des arcatures de Herent (fig. 436) sont des culs-de-lampe. La tablette de la corniche repose quelquefois directement sur les modillons (cathédrale de Tournai et église d'Eyck); d'autres fois, surtout dans les édifices rhénans, elle est portée par des arcatures dont les extrémités retombent sur des consoles (église de Herent).

Fig. 438.



Corniche à l'église d'Eyck  
(Limbourg).

On décore parfois les corbeaux et les culs-de-lampe de sculptures représentant des têtes humaines, des figures grotesques et grimaçantes, des monstres, des volutes, etc. Les modillons sculptés sont rares en Belgique; il en existe aux églises de Herent lez Louvain et de Sluse près de Tongres, ainsi qu'aux chœurs de Sainte-Gertrude à Nivelles et de La Chapelle à Bruxelles. Encore ce dernier édifice appartient-il à la période de transition.

19. **Voûtes.** La plupart des édifices de la période romane n'avaient des voûtes qu'à l'abside du chœur, à l'étage inférieur des clochers et quelquefois au-dessus des bas côtés. La nef du milieu était ordinairement couverte d'un simple lambris de bois. Les voûtes qu'on voit aujourd'hui dans beaucoup d'églises romanes ont été construites à une époque assez récente. La nef principale de la cathédrale de Tournai avait un plafond de bois qui a été remplacé par une voûte au siècle dernier; l'église de Saint-Servais à Maestricht a été voûtée pour la première fois au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle.

Dans les édifices qui avaient leur nef principale couverte de voûtes, celles-ci étaient d'arête, le plus souvent à nervures; et, de même que dans les églises lombardes, à chaque travée de la nef du milieu correspondaient, dans chaque bas côté, deux petites travées ou voûtes latérales. Pour contre-bouter la poussée oblique, exercée sur les piliers et les murailles hautes de la nef par la voûte de la nef du milieu, les architectes romans suivent deux systèmes. Les uns, imitant les constructeurs lombards (voyez ci-dessus, p. 322), élèvent les bas côtés presque jusqu'à la hauteur de la nef, et en disposent les voûtes de manière qu'elles contre-boutent le berceau central (fig. 439). Les

Fig. 439.

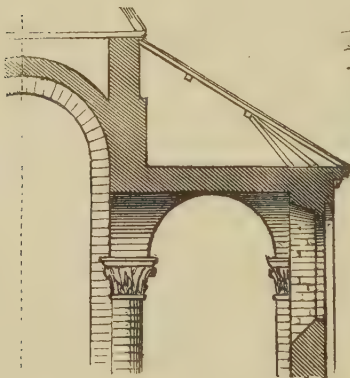
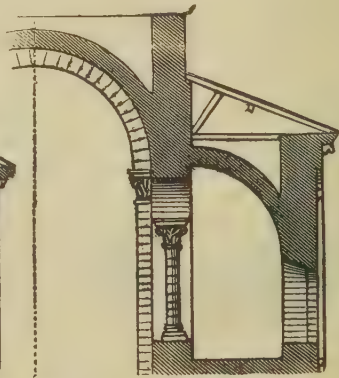


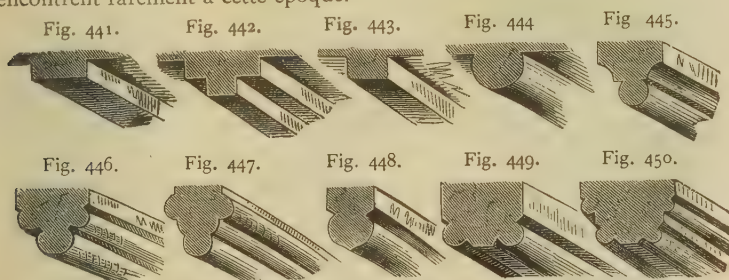
Fig. 440.





autres couvrent les bas côtés de voûtes endemi-berceau ou quart de cylindre, dont la partie inférieure repose sur les murs d'enceinte de l'édifice, et la partie supérieure vient s'appuyer contre le mur haut de la nef centrale au droit de la naissance de la voûte principale (fig. 440). Dans l'un et dans l'autre système, les murs d'enceinte sont épais et renforcés par des contreforts afin de pouvoir résister aux poussées combinées de grandes et de petites voûtes. Le premier mode de construction, comme nous l'avons dit ci-dessus, p. 322, présente l'inconvénient de n'admettre le jour que par les fenêtres des bas côtés ; et il en est de même du second dans les églises dont les voûtes hautes sont en berceau. Lorsque, dans le dernier mode, la voûte est d'arête à nervures appareillées, on ménage parfois de petites ouvertures sous les arcs-formerets de ces voûtes. Les bas côtés sont couverts en berceau ou, plus souvent encore, par des voûtes d'arête avec ou sans nervures ; et l'abside semi-circulaire du chœur reçoit une voûte en cul-de-four.

Jusque vers le commencement du XII<sup>e</sup> siècle les arcs-doubleaux se composent d'un ou de deux rangs de claveaux, ordinairement sans moulures ni ornements, et présentent une section carrée ou rectangulaire (fig. 441 à 443). Les arcs-doubleaux à section se rapprochant du demi-cercle (fig. 444) se rencontrent rarement à cette époque.



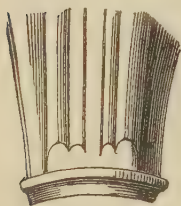
Profils d'arcs-doubleaux et de nervures de voûtes romanes.

A la fin de la période romane, et plus tard encore, les angles de l'intrados de l'arc-doubleau sont régulièrement taillés en tores (fig. 449 et 450 ; églises de La Chapelle à Bruxelles et de l'abbaye de Villers).

Dans les voûtes d'arête à nervures, celles-ci consistent ordinairement dans un simple boudin (fig. 445), quelquefois accompagné de deux ou quatre tores de moindre épaisseur (fig. 446 et 447). Vers la fin de l'époque romane et pendant la période de transition, le tore principal fut, en certaines contrées, aplati et muni d'une arête vive à l'intrados (fig. 448). Les nervures des voûtes romanes sont beaucoup plus massives que celles des voûtes ogivales.

On trouve, dans quelques églises romanes de Cologne, des arcs-doubleaux dont l'intrados est orné de baguettes transversales ou d'autres appendices.

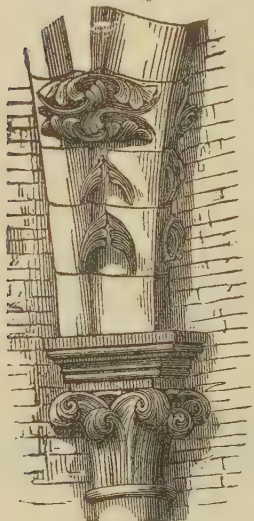
Fig. 451.



Nervures à l'église  
de Sainte-Croix à Liège.

Les architectes des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles ont quelquefois décoré la naissance des nervures des voûtes, au-dessus du chapiteau, par des moulures géométriques semblables à celles que présente notre fig. 451 (chœur de Saint-Martin à Ypres et église de Sainte-Croix à Liège), par des feuilles sculptées (fig. 452, tour de l'église de Saint-Jacques à Louvain, et chœur de Saint-Martin à Ypres), ou même par des statues (tour de l'église de Saint-Germain à Tirmont).

Fig. 452.



Nervures à l'église  
de Saint-Jacques à Louvain.

Les clefs de voûte sculptées sont assez rares dans les monuments romans.

Vers la fin de la période romane, les architectes firent quelques progrès dans la construction des voûtes. Ainsi, par exemple, ils parvinrent d'abord à établir des voûtes au-dessus d'espaces rectangulaires et sur des points d'appui notablement éloignés les uns des autres. Peu après ils résolurent une difficulté plus grande encore, celle de couvrir de voûtes les chapelles rayonnantes de l'abside et les bas côtés qui entourent le chevet du chœur des grands monuments. A force d'essais et de tâtonnements, ils réussirent à voûter ces parties des édifices dont le plan polygone s'éloigne sensiblement du carré, du rectangle ou du cercle, les seules surfaces sur lesquelles les constructeurs des époques précédentes étaient parvenus à élever des voûtes.

Dans quelques endroits on rencontre des voûtes en coupole. En France, c'est principalement dans le Périgord que cette espèce de voûte se répandit grâce à l'influence de l'église byzantine de Périgueux. En Belgique, il existe une coupole dans la tour de Sainte-Gertrude à Nivelles. Le porche sous la tour de l'église de Saint-Servais à Maestricht est également couvert d'une belle voûte en coupole.

20. **Contreforts.** On appelle contreforts les piles engagées dans les murs extérieurs des édifices, destinées à recevoir et amortir la poussée des voûtes

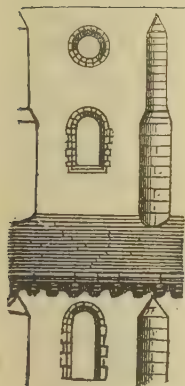
ou supporter la charge des charpentes de comble. Ces appuis en maçonnerie correspondent toujours exactement, dans les monuments dépourvus de voûtes, aux points où reposent les fermes de la charpente, et, dans les édifices voûtés, aux endroits où vient aboutir la poussée combinée des arcs-doubleaux et des nervures des voûtes.

Fig. 453.

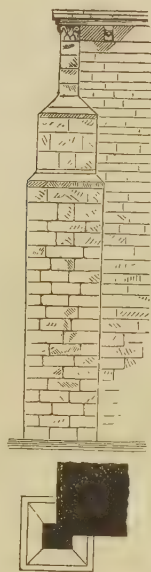
Fig. 454.

Fig. 455.

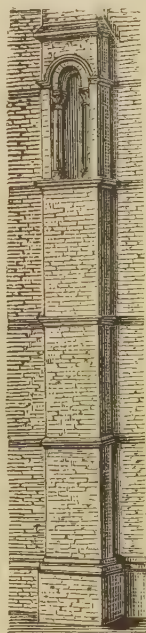
Fig. 456.



Contrefort  
à Saint-Remi de Reims.



Plan et élévation d'un  
contrefort à Allonne (France).



Contrefort  
des bas côtés de la nef  
à la cathédrale de Tournai.



Dans les constructions romanes, surtout dans les plus anciennes, les contreforts se présentent quelquefois sous l'apparence d'un pilastre semi-cylindrique (1), comme à l'église de Saint-Remi de Reims (fig. 453). Les contreforts de ce genre ont été en usage, dans l'ouest de la France, jusque vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle.

Il ne faut pas confondre, avec les contreforts proprement dits, les pilastres

(1) On voit deux contreforts semi-cylindriques à la petite chapelle adossée au chevet du chœur de l'église de Soignies; nous n'oserions pas affirmer que cette chapelle fait partie des constructions primitives du monument.

peu saillants, reliés par un ou deux rangs horizontaux d'arcatures, qu'on rencontre si souvent sur les murs extérieurs des édifices lombards et rhénans (église de Herent ; fig. 437). Ces pilastres, qui ont reçu le nom de *bandes murales*, servent principalement, de même que les arcatures, à la décoration des murs.

Au XI<sup>e</sup> et surtout au XII<sup>e</sup> siècle, les contreforts présentent des formes très variées. Les uns sont très larges à la base, et décroissent sensiblement sur chacun de leurs trois côtés libres (fig. 454) ; les autres, plus étroits, offrent partout la même largeur entre leurs deux faces latérales et parallèles, et ne diminuent que du côté extérieur, se retraisant en deux ou plusieurs endroits de leur hauteur. Il en est même beaucoup qui conservent la même dimension sur toutes leurs faces, et s'élancent, sans ressaut ni retraite, de la base de l'édifice jusqu'à la corniche.

Les contreforts n'ont ordinairement aucune espèce d'ornementation. Quelquefois cependant ils sont décorés, à leur partie supérieure, d'arcades aveugles ou de colonnes engagées. En France, on trouve des contreforts percés d'une fenêtre, ou remplacés par une colonne plus ou moins engagée. Il est clair que, dans ce cas, le contrefort ne répond plus à sa destination, puisqu'il sert plutôt à orner le nu des murs qu'à contre-bouter la poussée des voûtes. Aussi ne trouve-t-on des contreforts construits de cette manière que dans les édifices non voûtés et couverts de lambris en charpente.

En Belgique, les contreforts romans sont d'une très grande simplicité. A la nef principale et au transept de la cathédrale de Tournai ils ont partout la même épaisseur, se terminent en biseau, et sont pourtournés par des bandeaux ou larmiers qui dissimulent, à différentes hauteurs, la nudité des murs extérieurs du monument (fig. 456). Ceux des bas côtés sont en outre décorés d'une arcade aveugle à leur partie supérieure (fig. 455).

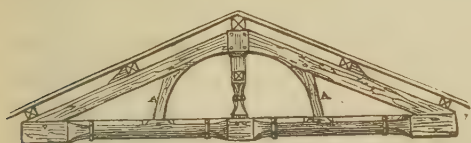
21. **Charpentes de comble** <sup>(1)</sup>. Les charpentes romanes conservées jusqu'à nos jours sont rares. La gravure suivante d'une charpente de comble (fig. 457) est empruntée au *Dictionnaire de l'archit.* de Viollet-le-Duc (III, p. 5), qui l'accompagne des réflexions suivantes : « La ferme de comble apparente à l'intérieur, taillée conformément à la tradition antique, privée de plafond posé sur l'entrait, conservait une apparence peu monumentale ; on voulut obtenir une décoration par la manière d'assembler et de tailler les

(1) Voyez, pour l'explication des termes qui ont rapport aux charpentes, ci-dessus, p. 174.



bois. Pendant la période romane, surtout dans le centre, l'ouest et le midi de la France, les architectes étaient préoccupés de l'idée de fermer les nefs par des voûtes ; lorsqu'ils ne purent le faire faute de ressources suffisantes, ils cherchèrent [en France] à donner à leurs charpentes, à l'intérieur, l'aspect d'un berceau. Nous voyons quelques tentatives de ce genre faites dans de petits édifices de la Guienne qui datent du XII<sup>e</sup> siècle. Nous donnons (fig. 457) une de ces charpentes, provenant de l'église de Lagorce près Blaye.

Fig. 457.

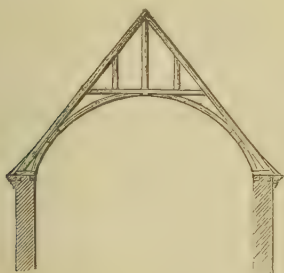


Charpente à l'église de Lagorce (France).

L'entrait est façonné, chanfreiné sur ses arêtes. Les chanfreins s'arrêtent au droit des assemblages pour laisser toute la force du bois là où un tenon vient s'assembler dans une mortaise. Les jambettes A sont taillées sur une courbe formant, avec la partie supérieure des deux arbalétriers, un demi-cercle complet. »

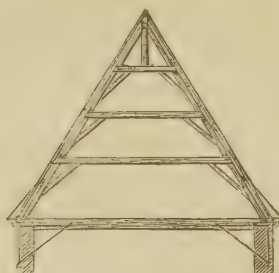
En Belgique aussi, les charpentes romanes sont rares. Voici les charpentes de la nef (fig. 458) et du chœur (fig. 459) de l'église de Braine-le-Comte. Elles semblent remonter au XII<sup>e</sup> siècle, bien que les autres parties de l'église aient été entièrement remaniées à une époque plus récente.

Fig. 458.



Charpente de la nef

Fig. 459.



Charpente du chœur

à l'église de Braine-le-Comte.

Le cintre formé sous l'entrait des fermes de la nef (fig. 458) prouve que cette charpente était primitivement apparente. La nef romane de l'église de Winxele est couverte d'une charpente qui offre une grande ressemblance avec celle du chœur de Braine-le-Comte (fig. 459).

Dans l'Europe occidentale, les combles conservèrent jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle une très faible inclinaison. Ce n'est que vers le milieu de ce siècle, et même

plus tard, qu'ils prirent ces pentes rapides que nous remarquons dans les toitures des édifices du moyen âge.

22. **Tours et clochers.** L'usage de sonner les cloches pour appeler les fidèles à l'église paraît avoir existé dès le VII<sup>e</sup> siècle. Les cloches primitives n'étaient pas d'une assez grande dimension pour exiger l'érection de tours considérables ; c'étaient des clochettes plutôt que des cloches. On les suspendait dans de petits campaniles, élevés au-dessus des combles, ou dans des arcatures ménagées au sommet des pignons. « Nous ne voyons pas, dit Viollet-le-Duc, qu'on ait fondu de grosses cloches avant le XII<sup>e</sup> siècle ; encore ces cloches étaient-elles petites relativement à celles qui furent fabriquées dans les siècles suivants ; et cependant le XI<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle élevèrent des clochers qui ne le cèdent en rien, comme diamètre et hauteur, à ceux bâtis depuis le XIII<sup>e</sup> siècle. On peut donc considérer les plus anciens clochers autant comme des monuments destinés à faire reconnaître l'église au loin, comme un signe de puissance, que comme des tours bâties pour contenir des cloches. » *Dictionnaire de l'architecture*, III, p. 286. Les tours des abbayes et des grandes églises faisaient aussi parfois partie d'un système de défense employé par les religieux pour se mettre à l'abri du pillage. La place de ces tours-forteresses était ordinairement au-dessus de la porte d'entrée de l'église ou du monastère.

Dans l'Europe centrale et occidentale, les tours antérieures au XI<sup>e</sup> siècle ont souvent la forme carrée ; elles sont dépourvues d'ornements ou décorées de simples arcatures, et ordinairement terminées par un toit à quatre pans surbaissés formant une pyramide obtuse. Les plus anciens clochers que nous possédons en Belgique sont ceux des églises de Saint-Denis à Liège et de Saint-Vincent à Soignies. Schayes en donne des gravures dans son *Histoire de l'architecture en Belgique*, 2<sup>e</sup> édit., I, pp. 397 et 302, et fait observer avec raison que les deux flèches de Soignies sont plus modernes que la maçonnerie des tours qu'elles couronnent.

Les clochers du XI<sup>e</sup> et surtout du XII<sup>e</sup> siècle sont plus élevés et plus ornés que ceux des siècles précédents. Ils se composent de deux ou plusieurs étages superposés qui se retraitent quelquefois les uns sur les autres. Leur forme et leur aspect général varient de contrée à contrée : chaque pays, chaque province a pour ainsi dire son type particulier, dont l'influence est reconnaissable dans une série de clochers voisins. Nous ne nous arrêterons pas à décrire toutes ces variétés ; il nous suffira de présenter quelques remarques générales, dans lesquelles nous aurons surtout en vue les clochers de la Belgique.

Outre les campaniles isolés, qui sont presque exclusivement propres à l'Italie, on distingue deux espèces de clochers. Les uns s'élèvent au point d'intersection du transept et de la nef, les autres sont placés soit à la façade, soit aux extrémités du chœur ou du transept. Les premiers reposent sur quatre gros piliers; les autres montent de fond de quatre côtés, ou bien sont portés par des arcades ouvertes sur une, deux et même quelquefois trois de leurs faces.

Les clochers centraux affectent des formes très diverses. Il y en a de carrés, d'octogones, et même à un plus grand nombre de pans; on en trouve aussi en forme de coupole. Ces derniers sont communs sur les bords du Rhin, où ils sont octogones; et en France, dans le Périgord, où ils sont ordinairement circulaires. La présence, dans ces deux contrées, d'édifices surmontés d'un dôme central s'explique facilement par l'influence exercée, dans la première, par les églises carlovingiennes, semblables à celle d'Aix-la-Chapelle; et dans la seconde, par l'église pseudo-byzantine de Saint-Front de Périgueux.

Les cathédrales de Tournai et de Laon ont un clocher central de forme carrée, formant à l'intérieur une vaste lanterne, libre et apparente, qui donne au transept un aspect des plus grandioses. Ce mode de construction, imitation plus ou moins heureuse de la coupole, s'observe également en Normandie, où l'on trouve plusieurs clochers carrés, posés au-dessus du croisillon des grandes églises.

A l'église de Saint-Jacques de Gand, il existe, au point d'intersection de la nef et du transept, une tour de forme octogone appartenant, en quelque sorte, à la période de transition par ses petites fenêtres légèrement ogivales. Dans la même ville, l'église de Saint-Nicolas présente, au croisillon, des traces du clocher roman qui s'y élevait autrefois; et l'église de l'abbaye de Saint-Bavon, démolie en 1540, portait une grosse tour centrale en style roman, dont le dessin gravé a été donné par le *Messenger des sciences historiques*, 1848, p. 1.

Les clochers de façade et ceux qui s'élèvent près du chœur ou des transepts des églises présentent plus de variétés encore que les clochers centraux. Comme ceux-ci montent de fond, les constructeurs pouvaient donner à leur plan les formes les plus diverses. Les plus simples, et pour ainsi dire les seuls connus en Belgique, sont carrés et divisés, à l'intérieur et à l'extérieur, en deux ou plusieurs étages. Tels sont les clochers de la cathédrale de Tournai (fig. 460), ceux de Saint-Barthélemi à Liège (fig. 368, p. 362) et de presque toutes les églises rurales. D'autres, s'élevant sur plan carré, devien-

Fig. 460.



Fig. 461.



Fig. 462.



Fig. 463.



Tour de la cathédrale de Tournai (XII<sup>e</sup> siècle).

Tour de l'église de Snelleghem.

Tour rhénane de l'église d'Andernach.

Tour en bâtierre. (XII<sup>e</sup> siècle.)

ment polygones au premier ou au deuxième étage, où ils prennent le plus souvent la forme octogone. Le clocher de l'église de Snelleghem (Flandre occidentale) appartient à cette dernière classe (fig. 461).

L'ornementation des clochers tant centraux qu'isolés consiste dans un ou plusieurs rangs d'arcades ou arcatures, ouvertes ou simulées, correspondant aux divers étages intérieurs. Les arcades ouvertes des tours construites vers la fin du XI<sup>e</sup> et dans le cours du XII<sup>e</sup> siècle sont souvent divisées en baies géminées, cintrées, et séparées par une ou plusieurs colonnettes, comprises sous un arc commun (fig. 461, 462 et 463).

Les clochers des bords du Rhin sont presque toujours couronnés à la base de la flèche de quatre (fig. 462) ou huit pignons, d'après qu'ils sont carrés ou octogones; les arêtières de la flèche posent alternativement sur l'extrémité et sur les bases des pignons. Ce mode de construction donne aux



clochers rhénans une physionomie toute particulière. Nous donnons (fig. 462) la flèche et les deux étages supérieurs d'une des tours de l'église d'Andernach. Les clochers des églises de Saint-Barthélemi (fig. 369, p. 363), de Saint-Jacques et de Sainte-Croix à Liège ont aussi des couronnements rhénans. A l'église de Saint-Géréon de Cologne, chacune des quatre faces de la tour est couronnée d'un double pignon (fig. 388, p. 377).

Au XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup> siècle, les clochers étaient couverts de flèches de bois ou de pyramides de pierre, carrées ou octogones, peu élevées et trapues. Les angles des pyramides à base carrée étaient quelquefois cantonnés de clochetons (tour centrale de la cathédrale de Tournai). Beaucoup de couronnements en pierre, détruits par les pluies et les gelées, ont été remplacés, dès le XIII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècle, par les flèches aiguës qu'on admire encore aujourd'hui.

Quelques tours reçurent un couronnement *en bâtière*, c'est-à-dire un toit n'ayant que deux pentes et terminé par un pignon sur chacune de ses extrémités (fig. 463). Les tours couvertes en bâtière restèrent en usage pendant

Fig. 464.



Tour des Deux-Acren.

une partie de la période ogivale. Elles sont très communes en Bavière et dans la partie septentrionale de la Suisse; on les voit plus rarement en France. En Belgique, nous n'en connaissons qu'à l'hôpital de Bruges. Il ne faut pas confondre avec les tours en bâtière celles qui se terminent comme le clocher des Deux-Acren (fig. 464), de Wilderen près de Saint-Trond et de Saint-Denis (Namur).

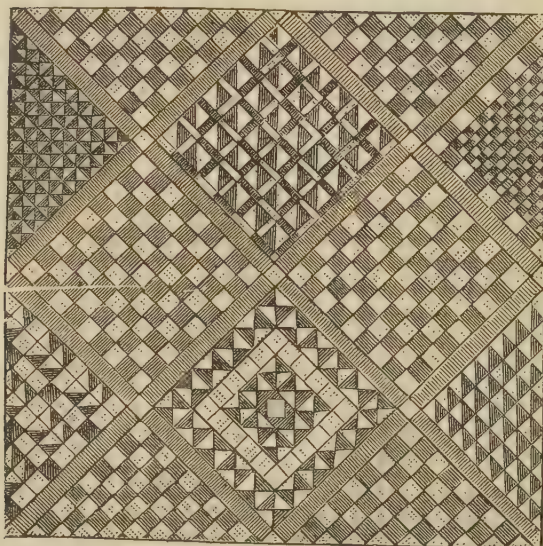
Le nombre des clochers dans un seul et même monument se multiplia d'une manière étonnante au XII<sup>e</sup> siècle. Les grandes églises de cette époque ont souvent trois tours, dont deux sont placées sur la façade occidentale, et la troisième au point d'intersection de la nef et du transept. Quelques-unes même en ont cinq : la cathédrale de Tournai, par exemple, possède une tour au centre du transept, et quatre autres aux angles formés par l'intersection de la nef principale et du transept (voyez la vue de ces clochers dans Schayes, *Histoire de l'architecture*, 2<sup>e</sup> éd., t. I, p. 311 et 313). Les églises des bords du Rhin à deux absides et deux transepts ont quelquefois six tours : une, en forme de coupole polygone, au centre de chaque transept, et quatre dans les angles formés par les absides et les transepts (cathédrale de Spire). La fig. 388, p. 377, représentant le chœur de Saint-Géréon de Cologne, fait comprendre la disposition des tours voisines des absides.

La plupart des églises romanes de la Belgique n'ont qu'un seul clocher, presque toujours placé au centre de la façade occidentale (Sainte-Gertrude à Nivelles, Saint-Sauveur à Bruges, Saint-Jacques à Louvain, Saint-Germain à Tirlemont, et la plupart des églises rurales). Les églises dont la façade est, comme celle de Saint-Barthélemi à Liège (voyez fig. 369, p. 363), flanquée de deux tours latérales, se rencontrent rarement dans notre pays.

Voyez, sur les croix et les coqs qui surmontent les édifices religieux, VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire de l'architecture*, IV, pp. 305 et 418; et DE CAUMONT, *Abécédaire*, 5<sup>e</sup> éd. p. 288.

23. **Pavements.** Les pavements en *opus alexandrinum* continuèrent d'être en usage en Italie et dans les contrées où le marbre était abondant. Dans les autres pays, par exemple en Allemagne, en France et en Belgique, on se servait de briques en terre cuite émaillée ou de pierres gravées et incrustées de mastic colorié. Les briques de couleur paraissent avoir été employées dès l'époque de Charlemagne. Jusqu'à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, chaque brique avait sa couleur propre. Les couleurs qu'on rencontre dans les pavements de la fin de la période romane sont le noir, le brun, le rouge, le gris, et surtout le jaune et le vert foncé. Ces deux dernières couleurs dominent

Fig. 465.



Pavement du XI<sup>e</sup> siècle à la crypte de l'abbaye de Saint-michel à Anvers.

dans presque tous les carrelages du XII<sup>e</sup> siècle. Les petits morceaux de terre cuite, émaillés ou quelquefois aussi dépourvus d'émail, ont la forme carrée, triangulaire, polygonale ou circulaire, et produisent, par leur assemblage, les figures les plus diverses, séparées par des bordures étroites en forme de ruban; ils mesurent régulièrement de 5 à 8 centimètres sur leurs

côtés. Les pavements qui en sont composés offrent quelque ressemblance avec l'*opus alexandrinum*. En 1845, on a découvert, dans les ruines de l'abbaye de Saint-Michel à Anvers, des restes d'un pavement remontant à l'époque romane. Il était formé de petites briques émaillées, carrées et triangulaires, jaunes et vertes, formant des espèces de damiers (fig. 465). On a trouvé également, à la chapelle de Saint-Éloi à Tournai, des parties d'un dallage roman composé de petites briques triangulaires et carrées, de couleur jaune et brunâtre.

En Orient et dans le midi de l'Europe, les pavements historiés, légendaires et symboliques étaient assez communs au XII<sup>e</sup> siècle; il y en avait aussi dans

l'Europe occidentale. La crypte de Saint-Géréon à Cologne en possède un très remarquable, dont des parties considérables datent du XII<sup>e</sup> siècle. On y voit: 1<sup>o</sup> le patriarche Joseph, Samson, David et d'autres personnages de l'ancien Testament; 2<sup>o</sup> les quatre vertus cardinales entourées d'un zodiaque et d'un encadrement composé de méandres. Voici (fig. 466) un fragment de cette curieuse mosaïque.

Fig. 466.



Pavement en mosaïque à l'église de Saint-Géréon à Cologne  
(XII<sup>e</sup> siècle).

Pour qu'on puisse se former une juste idée de ces pavements, nous reproduisons ici un passage de l'*Histoire des grands chemins de l'empire* de Bergier, où il décrit le pavement de Saint-Remi de Reims, qui date de la fin du XI<sup>e</sup> siècle: « Un excellent pavé de marqueterie et de mosaïque, dit-il, remplit le chœur d'un bout à l'autre. Il est assemblé de petites pièces de marbre, les unes en leur couleur naturelle, et les autres teintées et esmaillées,

si bien rangées et mastiquées ensemble, qu'elles représentent une infinité de figures comme faites au pinceau. Dès l'entrée du chœur paroist la figure de David jouant de la harpe, avec ces mots près de son chef : *Rex David*. Entre ladite figure et l'aigle (*le lutrin*), se voit un grand cadre, au milieu duquel est l'image et le nom de saint Hiérosme; et autour de lui, les figures et les noms de tous les prophètes, apôtres et évangélistes, qui sont les auteurs de l'ancien et du nouveau Testament : chacun ayant son livre figuré près de soy et dénommé par son nom : les uns représentez en forme de livre clos, les autres en volumes roulez à l'antique, et tellement parsemez par ledit cadre, que les auteurs du nouveau Testament, avec leurs livres, en tiennent le milieu, et ceux de l'ancien les extrémitéz. Au costé droit dudit chœur sont quatre carrez séparés l'un de l'autre par petits intervalles : au premier sont les figures des quatre fleuves du paradis terrestre, représentez par des hommes versant de l'eau de certaines cruches qu'ils tiennent sous leur bras et désignez de ces quatre noms : *Tigris, Euphrates, Geon, Fison*. Ces quatre figures occupent les quatre coins dudit carré, au milieu duquel paroist une femme nue qui tient une rame et est assise sur un dauphin, avec ces mots : *Mare*. Le second carré est remply d'un simple rameau avec ses feuillages; le troisieme représente, en ses encoignures, les quatre saisons de l'année, avec leurs noms : *Ver, Aestas, Autumnus, Hyems*; et, au milieu, un homme assis sur un fleuve, avec ce nom : *Orbis terrae*. Dans le quatrième sont représentez les sept arts libéraux, dont les figures sont, pour la plupart, cachées et couvertes des chaires (*stalles*) des religieux; on y voit néanmoins encores à découvert ces deux mots : *Septem artes*. Au costé senestre est un grand quadrangle, dont la longueur est double à la largeur, et contient deux bandes larges arrondies en cercle, égales l'une à l'autre, et se touchant l'une à l'autre par leur convexité. Dans la première bande sont figurez les douze mois de l'année, et, dans la seconde, les douze signes du zodiaque. Au milieu, et comme au centre de la première bande, on voit la figure de Moïse, assis en une chaire, et soustenant un ange sur l'un de ses genoux, avec ces mots à l'entour :

... *Lex Moysique figuras*

*Monstrant hi procures.*

Le reste ne peut se lire, estant caché sous les chaires des religieux, comme aussi sont couvertes sous lesdites chaires les figures de la Justice, de la Force, de la Tempérance, et celles de l'Orient, de l'Occident et du Septentrion; ce que l'on juge par la figure encore apparente de la Prudence, faite en femme



tenant un serpent et désignée par ce mot *Prudentia*; et par celle d'un homme représentant le Midi avec ce mot *Meridies*. Au milieu de la bande des douze signes sont représentées les deux Ourses, marquées de leurs estoiles; l'une ayant la queue du costé que l'autre a la teste, en la mesme façon qu'on les voit dépeintes sur les globes célestes. Toutes ces figures sont faites de pièces peintes à la mosaïque, dans un champ jaune de mesme ouvrage, dont les plus gros pavés n'excèdent pas la largeur de l'ongle, excepté quelques tombes noires et blanches, et quelques pièces rondes de jaspe, les unes purpurines et les autres ondées de diverses couleurs, qui y sont appliquées dans certains compartiments faits de pièces de marbre, comme pierres précieuses enchâssées en un anneau. De là, montant deux pas, et tirant au grand autel, se voit une autre sorte de pavé de petites pièces de marbre, divisées en beaux compartiments de marqueterie; et, sur les degrez de l'autel, le sacrifice d'Abraham, l'échelle de Jacob, et autres histoires de l'ancien Testament, faites de mesme genre d'ouvrage, et figuratives du saint Sacrement de l'autel. » I, p. 201. Au témoignage de Marlot, dans son *Histoire de la ville, cité et Université de Reims*, le pavement de Saint-Remi était *le mieux historié et le plus excellent* de la France; il ne trouvait son égal qu'à la cathédrale de Cantorbéry, en Angleterre.

Les carrelages des églises clunisiennes se distinguaient par la richesse et la variété des représentations historiées et symboliques, tandis que ceux des édifices cisterciens présentaient une grande simplicité. Dans la lettre adressée à Guillaume, abbé de Saint-Thierry, dont nous avons parlé ci-dessus, p. 342. saint Bernard attaque vivement le luxe que les Clunisiens étalaient dans le pavage de leurs églises : « Et pourquoi du moins, dit-il, ne vénérions-nous pas les images des saints qui couvrent, en grand nombre, le pavé que nous foulons aux pieds. Souvent on souille indignement la bouche d'un ange, souvent on heurte du pied la face de quelque saint (1). Et encore, si vous ne voulez pas ménager ces images sacrées, ménagez du moins vos belles couleurs. Pourquoi ornez-vous ce qui va bientôt être souillé? Pourquoi chargez-vous de peintures ce qui sera nécessairement foulé aux pieds. » *Chap. XII.*

Nous parlerons des labyrinthes, qu'on trouve dans quelques églises, en traitant des pavements de la période ogivale.

(1) La délicatesse de la langue française ne permet pas de traduire exactement le texte latin : *Saepe sputur in ore angeli et facies calcibus tunditur.*

24. **Peintures murales.** Les catacombes étaient déjà décorées de peintures murales ; l'usage d'orner de peintures les murs des églises, des oratoires, et même des chapelles sépulcrales, est donc aussi ancien que le christianisme lui-même. Il faudrait remonter bien plus haut encore, s'il s'agissait de rechercher l'origine de la peinture murale ; car, pour cet art, le christianisme n'a fait que continuer les traditions établies par les civilisations antérieures. « Toutes les architectures connues, dit avec beaucoup de raison Viollet-le-Duc, se sont aidées de la couleur, ou plutôt de l'harmonie produite par l'assemblage des couleurs, pour donner à la pierre, aux enduits et même aux marbres, une valeur indépendante de la forme plastique (1). » En effet, le besoin de rehausser, par le charme de la couleur, l'intérieur et parfois même l'extérieur de l'édifice est inhérent à l'homme. Et, de même que, dans le spectacle qu'offre la nature, il n'existe rien d'incolore ni de monochrome, de même aussi l'artiste a dû, dans ses créations, chercher à charmer l'œil par l'emploi de couleurs variées ; il n'eût pu concevoir une œuvre dénuée de ce prestige que par une sorte d'aberration.

Aussi, les basiliques latines et les églises byzantines antérieures à l'époque de Charlemagne, avaient-elles, pour la plupart, en Grèce et en Italie, leurs parois intérieures ornées de mosaïques tandis que, dans les pays occidentaux, on donnait la préférence aux peintures. Parfois dans l'une et l'autre de ces régions, les deux modes de décoration furent employés simultanément. Nous avons déjà eu l'occasion (p. 176) de déterminer les caractères généraux de la peinture en mosaïque et de citer un certain nombre d'exemples de cet art. Nous ne devons donc plus y revenir ici.

Si, à son berceau, la peinture murale devait créer les mêmes formes que la mosaïque et s'inspirer des principes consacrés par cet art, elle ne pouvait cependant pas tarder, à cause de la nature même de ses procédés et de la souplesse avec laquelle ceux-ci servent la volonté de l'artiste, à prendre des allures plus libres et à adopter des principes qui lui appartenissent en propre.

En effet, la peinture se lie aux formes de l'architecture jusque dans les moulures les plus délicates ; et, par conséquent, d'une manière plus intime que la mosaïque. Sa dépendance est plus complète ; elle est soumise, non seulement aux grandes lignes, mais à tous les détails et au caractère particulier de la structure de l'édifice. Depuis les premiers siècles jusqu'à l'époque de la renaissance, la peinture murale a pu, sans doute, modifier le style du

(1) *Peintures murales des chapelles de Notre-Dame de Paris*, p. 1.

dessin, elle a pu varier la tonalité et l'harmonie des couleurs employées, en subissant les développements successifs de l'art de bâtir ; mais elle est toujours restée entièrement subordonnée à l'architecture. Sa mission a été de faire valoir les formes architecturales, d'orner les surfaces laissées à la disposition du peintre, de les couvrir de peintures en quelque façon dogmatiques, légendaires ou simplement décoratives ; jamais elle n'a cherché à jouer un rôle indépendant ou prépondérant, en appelant sur ses créations l'intérêt exclusif d'un monument.

Aujourd'hui que, depuis plusieurs siècles, ces traditions sont perdues, que les principes de la peinture murale sont pour ainsi dire inconnus et ne reçoivent plus guère d'application, il est d'autant plus difficile de faire bien comprendre les systèmes auxquels ces principes ont donné naissance, que les œuvres de cet art sont plus rares et qu'il n'en existe pour ainsi dire pas qui soient parvenues intactes jusqu'à nous.

La peinture monumentale diffère essentiellement de la peinture du tableau ordinaire ou *de chevalet*, ainsi appelée parce que l'artiste, pour travailler commodément, dispose sur un chevalet le panneau ou la toile qu'il exécute. Cette dernière, qui ne date que du *xv<sup>e</sup>* siècle, cherche à produire l'illusion au moyen des ressources de la perspective linéaire, de la perspective aérienne ou clair-obscur, et des trompe-l'œil. Un tableau, dans le sens moderne du mot, n'est autre chose qu'une scène montrée dans les limites d'un cadre, à travers une fenêtre ouverte. Grâce au talent du peintre, le spectateur s' imagine voir cette scène avec une succession de plans, une profondeur, une lumière unique et invariable. Les accessoires, tous les détails y sont traités avec autant de soin que les personnages et les objets qui entrent nécessairement dans la composition du sujet. La surface plane sur laquelle l'œuvre se déroule disparaît complètement aux yeux du spectateur. La peinture monumentale, au contraire, est un art conventionnel dans lequel l'imitation de la nature, la reproduction de ses formes et des phénomènes atmosphériques qu'elle présente, n'existent pour ainsi dire pas. L'artiste peut se servir de certains modèles qu'offre la nature pour les rappeler et les interpréter ; mais il ne les copie jamais servilement. Qu'il représente des figures humaines ou simplement des motifs d'ornement, il ne cherche nullement à produire les illusions de la perspective linéaire ou aérienne.

Il devait d'ailleurs en être ainsi, parce que, pendant la période romane, la recherche d'une imitation servile de la nature n'existait dans aucun des arts du dessin. Ceux-ci ont pour but d'offrir une sorte de réminiscence des aspects

de la nature. En cherchant à retracer les formes extérieures des objets tels qu'ils existent dans la réalité, l'artiste s'efforçait de les dépouiller le plus possible de tous les détails accidentels. Il généralisait, pour ainsi dire, ces formes et obtenait, malgré des imperfections souvent sensibles, ce qu'en terme d'art on nomme le *style*. De là résultèrent nécessairement des formes conventionnelles. Dans le domaine de la peinture murale cette convention était particulièrement rationnelle ; puisque, comme nous l'avons déjà dit, loin de chercher à produire une *illusion*, le peintre, en collaboration avec l'architecte, veut créer une *harmonie* de formes et de couleurs.

La figure humaine et les compositions où telle-ci apparaît par groupes sont généralement réservées pour les grandes surfaces planes des murs ; on la voit rarement sur les pilastres et les colonnes. Partout, le symbolisme ou l'allégorie constitue un des grands caractères de la peinture murale, comme de l'art en général pendant la période qui nous occupe. De même que la religion a ses mystères et ses voiles, l'art, intimement lié avec elle, invente des figures et des signes qui ont un sens caché, parfois fort différent de l'objet représenté. C'est là une manière de toucher le cœur du chrétien sans compromettre le respect dû aux mystères de la foi. D'ailleurs, l'art n'existe pas simplement pour le plaisir des yeux, il n'est pas seulement ornemental. Le peintre, guidé par le prêtre, quand — ce qui arrivait alors souvent — l'un et l'autre ne se confondaient pas dans la même personne, aimait à offrir, par les créations de son génie, un enseignement ou tout au moins un sujet de méditation aux fidèles. C'est à une préoccupation de ce genre qu'il faut attribuer le parallélisme que l'on rencontre si fréquemment, surtout dans les grandes églises, où l'on voyait le type et l'anti-type, la figure et la réalité c'est-à-dire les prophéties, les faits de l'ancienne loi, peints en regard des épisodes du nouveau Testament, qu'ils préfiguraient. Dans un poème du moine Ernoldus Nigellus, composé en 826 en l'honneur de Louis le Débonnaire, l'auteur, décrivant les peintures ornant la chapelle du palais impérial d'Ingelheim, désigne les différents sujets qui y sont traités, et rappelle que, d'un côté, se trouvaient les scènes de l'ancien Testament : l'histoire d'Adam au paradis terrestre, sa chute, le châtiment qui en fut la conséquence, le meurtre d'Abel, le déluge, etc., jusqu'à l'histoire des prophètes et des rois ; — tandis que, de l'autre côté, on voyait les différents tableaux de la vie du Sauveur, depuis l'Annonciation jusqu'à l'Ascension. Deux siècles plus tard, Ekkehard, se conformant à la volonté de saint Bardo, archevêque de Mayence (1031-1051), traçait, pour les peintures à exécuter dans sa cathédrale, un pro-



gramme rimé conçu exactement d'après les mêmes données (1). Le chroniqueur Gilles d'Orval, en rapportant l'incendie qui dévora la cathédrale de Liège bâtie par Notger (907-1008), déplore la perte des belles peintures qui décoraient ce temple, où l'on voyait en action, dit-il, les plus belles histoires de l'ancien et du nouveau Testament (2). De nombreux exemples pourraient encore être allégués.

Pour faire pénétrer davantage ce genre d'enseignement dans l'esprit des fidèles, les peintures étaient, surtout en Allemagne, accompagnées de légendes, de versets ou de sentences tirés des Livres saints. Ces peintures historiques étaient traitées de la manière la plus simple. En général, l'artiste ne fait intervenir que le nombre de figures strictement nécessaire à la composition du sujet qu'il traite ou à la donnée historique qui lui est imposée. A-t-il à représenter un fait qui s'est passé en plein air, à la campagne, une simple tige couronnée d'une végétation toute conventionnelle et ornementale fait comprendre cette particularité. S'agit-il, au contraire, d'une scène qui a lieu dans une salle, sur la place publique d'une cité, quelques accessoires, véritables indications hiéroglyphiques, suffisent pour faire connaître ces circonstances particulières du sujet. Les édifices, les rochers, les arbres, les flots, les nuages ne dénotent aucune idée d'imitation. Ce sont des explications graphiques ajoutées aux groupes de figures pour l'intelligence des compositions. Celles-ci se détachent sur un fond d'une teinte uniforme; et aucune profondeur, aucune succession de plans n'est recherchée par l'artiste. Les figures sont, le moins possible, superposées les unes aux autres, afin de conserver au mur l'aspect de solidité et de surface plane que l'architecte a voulu lui donner. Si, d'ailleurs, le peintre attache une grande importance à la clarté de la composition, à l'observation des règles iconographiques, au beau jet des draperies, à l'onction des expressions et à la vérité des attitudes, il recherche peu, en revanche, la fermeté du modelé plastique, la réalité de l'aspect, l'intensité de la coloration. Celle-ci rappelle souvent la tonalité de l'aquarelle; les couleurs sont appliquées par larges teintes plates, sans marquer les ombres et les différents accidents de la lumière, au point qu'il est souvent impossible de déterminer de quel côté celle-ci, dans l'idée de l'artiste, vient éclairer la scène. Les saillies des corps sont régulièrement indiquées par des touches claires, tandis que les contours sont redessinés par

(1) F. SCHNEIDER, *Der heilige Bardo. Nebst Anhang : der dichterische Inschriftenkreis Ekkehard's IV des Jüngerer*, Mainz, 1871, p. II et sv.

(2) CHAPEAUVILLE, *Gesta pontificum leodiensium*, II, p. 129.

des traits vigoureux. L'effet que l'artiste semble poursuivre est une tonalité douce, assez semblable à celle que produisent les émaux. Dans la peinture décorative des tons plus francs et plus décidés sont parfois adoptés; toutefois l'usage des dorures est assez rare. La cathédrale de Tournai a conservé, en plusieurs endroits, des traces de peintures de cette catégorie. On en trouve, dans le transept, aux chapiteaux et aux arcs-doubleaux des voûtes. Comme en beaucoup d'autres monuments, les chapiteaux des nefs ont été peints à diverses reprises; ce qui fait qu'il n'est pas aisé de déterminer quelle fut la peinture primitive. Les fûts d'une partie des colonnes du transept ont été peints d'un rouge pourpré. Cependant ces restes assez nombreux de décoration polychrome, que l'on retrouve, ne paraissent pas avoir fait partie d'un système général adopté pour tout l'édifice. Les couleurs employées sont le rouge vermillon, le brun, le bleu, le jaune, le gris, le noir avec un certain appoint de dorure. Une des particularités que présente la décoration des chapiteaux de Tournai, c'est l'opposition systématique de deux couleurs différentes et bien tranchées sur un même chapiteau. On y trouve, par exemple, un chapiteau orné de deux monstres affrontés et se retournant pour mordre les têtes d'hommes placées sous les angles du tailloir : l'un des animaux, peint en jaune, s'en prend à une tête rouge, tandis que l'autre animal, de couleur rouge, mord une tête jaune.

Les motifs de décoration que l'on rencontre ordinairement dans les peintures correspondent exactement à ceux des miniatures des manuscrits et des sculptures contemporaines. Ce sont des méandres, des grecques souvent d'un enchevêtrement fort compliqué, des rinceaux dont la végétation conventionnelle, entremêlée de monstres isolés ou affrontés, rappelle les reliefs des corbeilles des chapiteaux ou des voussures des portails. Ce sont enfin des figures géométriques, des billettes, des chevrons, des losanges, plus ou moins compliqués, qui répandent des tons chatoyants sur les tores et les plates-bandes des pilastres et des arcs. Mais jamais cette décoration picturale n'est modelée, jamais elle n'a la prétention de simuler des reliefs, qui pourraient contrarier l'effet de la construction. La flore ornementale, également toute de convention, semble appartenir à ces réminiscences qui ont perdu la conscience de leur origine pour entrer de plus en plus dans le domaine de la fantaisie.

On s'est souvent, et à juste titre, préoccupé des procédés d'exécution employés dans la peinture monumentale du haut moyen âge. Il n'est pas toujours facile de les déterminer avec certitude; et les analyses chimiques

auxquelles on a soumis des restes de ces peintures ont donné des résultats peu satisfaisants. Toutefois, il est hors de doute que, pendant la période romane, plusieurs procédés ont été simultanément en usage. Le plus commun, celui de la *détrempe*, met en œuvre des couleurs finement broyées et délayées dans l'eau, qu'on fait adhérer au mur sec par le moyen du blanc d'œuf, de la gomme végétale ou de la colle de peau. La *fresque* (voyez ci-dessus, p. 63), qui offre l'avantage de produire des tons doux, fut préférée pour les peintures historiques et légendaires. La peinture à l'*encaustique* fut également en faveur pour certains travaux. L'intensité et l'harmonie des tons qui sont le résultat de l'emploi de la cire, la possibilité de revenir indéfiniment sur le travail commencé, ont souvent fait adopter ce procédé. Enfin, la peinture à l'*huile* est aussi fort ancienne, puisque le moine Théophile, qui écrivait vers l'an 1100, fournit des indications très précises sur ce procédé (1). Toutefois, cette peinture, séchant difficilement, ne fut employée que pour certains petits détails qu'on vernissait ensuite; ce qui rendait ses tons vifs et éclatants. Aussi, pendant tout le moyen âge, donna-t-on généralement la préférence aux autres procédés, au moyen desquels, en obtenant des tons mats, on évitait le miroitement si désagréable dans la peinture murale.

Les surfaces étendues que le style roman laissait à la disposition du peintre, la simplicité des membres de l'architecture et des moulures, la sobriété des ornements sculptés, et, dans beaucoup de régions, l'influence encore sensible du grand art byzantin, toutes ces causes réunies devaient assurer un développement considérable à la peinture murale, d'autant plus que les baies des édifices étaient petites, et que la peinture sur verre, là où elle apparaissait, ne jouait encore qu'un rôle décoratif secondaire.

Nous avons cherché à faire connaître le style et les caractères des pein-

(1) *Diversarum artium schedula*, liv. I, chap. 20. Ce curieux traité renferme des instructions précises et détaillées sur la pratique de plusieurs arts industriels, notamment sur la fabrication des vitraux peints et des émaux. Des études critiques, faites récemment sur la *Diversarum artium schedula*, ont rendu très probable que le moine se cachant sous le pseudonyme de *Théophile* n'est autre que Rogerus ou Rogkerus, religieux de l'abbaye de Helmwardeshusen ou Helmarshausen dans la Hesse, qui vivait vers l'an 1100 et connu pour être l'auteur d'un célèbre autel portatif conservé dans le trésor de la cathédrale de Paderborn. Voyez, à ce sujet, la savante dissertation du Dr Albert Hlg, de Vienne, dans le t. VII des *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik*, recueil dirigé par M. Von Eitelberger von Edelberg. La *Diversarum artium schedula* a été publiée, pour la première fois, à Paris, en 1843, par le comte de l'Escalopier; et Bourassé l'a reproduite à la fin du t. II de son *Dictionnaire d'archéologie*, qui fait partie de la collection de *Dictionnaires* éditée par l'abbé Migne.

tures légendaires et historiques, des compositions dont la figure humaine forme l'élément essentiel. Ces caractères peuvent se résumer, d'une manière générale, en rappelant ce que nous avons dit du style byzantin, dont les arts décoratifs de la période romane, pris dans leur ensemble, suivent encore de loin les traditions.

En France et en Allemagne on trouve encore des traces de peintures décoratives à l'extérieur d'un grand nombre de monuments. En Belgique nous n'en avons vu qu'à une seule église : à celle de Saint-Jacques de Tournai, qui, d'ailleurs, appartient déjà à la période ogivale.

« Les recherches faites sur l'architecture dite romane constatent que la peinture était considérée comme l'achèvement nécessaire (de la décoration intérieure) de tout édifice civil et religieux, écrit Viollet-le-Duc; et alors s'appliquait-elle de préférence à la sculpture d'ornement ou à la statuaire, aux moulures et profils, comme pour en faire ressortir l'importance et la valeur (1). » Le même auteur ajoute que c'est, au XII<sup>e</sup> siècle, que la peinture architectonique avait atteint son apogée pendant le moyen âge, en France. L'opinion de cet archéologue, d'un grand poids par elle-même, est corroborée par le développement général des arts à cette époque. Malheureusement la rareté des peintures murales parvenues jusqu'à nous ne permet guère de citer de nombreux exemples. En France, les *Peintures de l'église de Saint-Savin* près de Poitiers, publiées avec beaucoup de soin par Prosper Mérimée dans la *Collection des documents inédits sur l'histoire de France*, forment peut-être l'ensemble le plus complet pour juger ces sortes de travaux.

En Allemagne, les fresques de la cathédrale de Brunswick, de la salle capitulaire de l'abbaye de Brauweiler, des églises de Saint-Géréon à Cologne et de Schwarzhof, quoique restaurées; les peintures murales, plus intactes, du plafond des anciennes abbayes de Saint-Michel à Hildesheim, et de l'île de Reichenau dans le lac de Constance, permettent encore de se former une idée précise et assez complète de ce qu'était, pendant la période romane, la peinture légendaire et décorative mise au service de l'architecture.

En Belgique on a découvert çà et là des restes de peintures monumentales de la période romane. Quelques-unes de ces peintures ont été détruites par les exigences de restauration des édifices où on les a trouvées. Parmi celles qui ont échappé à la destruction nous citerons une fresque des plus intéres-

(1) *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, VII, p. 57.



santes mise au jour, il y a quelques années, au château des comtes du Hainaut à Mons, décrite et reproduite en couleurs, par M. L. Dosveld, dans le tome XI (pp. 328-345) des *Annales du cercle archéologique de Mons*. On voit aussi, au transept de la cathédrale de Tournai, deux fresques du XII<sup>e</sup> siècle. Elles ont été cachées, pendant plus de cent ans, sous une épaisse couche de badigeon. La plus complète se trouve dans le transept nord, au-dessus de l'autel de Saint-André; elle représente l'histoire de sainte Marguerite, que la *Légende dorée* raconte dans les termes suivants : « Marguerite naquit à Antioche; elle était fille de Théodose, prêtre des gentils. Mise en nourrice, elle fut baptisée après avoir atteint l'âge de la raison. Un jour, lorsqu'elle était à peine entrée dans sa quinzième année et qu'elle gardait les brebis de sa nourrice, le gouverneur Olibrius, passant près d'elle, la vit, et fut frappé de sa beauté; il conçut pour elle une grande passion,

Fig. 467



Fresque du XII<sup>e</sup> siècle à la cathédrale de Tournai.

et il dit à ses esclaves : Allez et amenez cette fille, afin que, si elle est libre, j'en fasse mon épouse, et si elle est esclave, je la prenne pour concubine. » Sur la fresque de Tournai (fig. 467), on voit Olibrius à cheval donnant à deux hommes armés, l'un d'un glaive et l'autre d'une lance, l'ordre d'enlever Marguerite qui assise sur un tertre, file en gardant ses brebis. Le soldat le plus rapproché de la sainte la tient déjà par le bras. Le fond de la fresque est bleu clair, les vêtements de dessus sont d'un brun plus ou moins foncé, ceux de dessous d'un vert pâle; le cheval d'Olibrius est blanc, deux brebis ont la même couleur; une troisième est brunâtre.

La seconde fresque, qui existe dans le transept sud, est fortement endom-

magée ; elle représente la Jérusalem céleste et servait, sans aucun doute, de couronnement à une scène principale, placée sur la partie inférieure du mur. La Jérusalem céleste est figurée par une ville fortifiée dont les murailles portent des tours et des créneaux. Dans l'enceinte de cette ville se trouve un groupe de personnages nimbés (des anges et des saints) ; ils ont à leur tête les archanges Michel et Gabriel, portant chacun une bannière et vêtus de tuniques bleues ornées, autour du cou, aux manches et sur le devant, de larges bordures jaunes parsemées de cabochons et de perles (1).

Lors de la restauration récente de l'église de l'ancien prieuré d'Hastière, on a retrouvé des figures et des détails décoratifs qui datent du commencement du XIII<sup>e</sup> siècle.

Aux ruines de l'abbaye de Villers, on voyait encore, il n'y a pas longtemps, sur le mur de l'ancien réfectoire, quelques faibles vestiges d'une fresque du XIII<sup>e</sup> siècle, représentant la sainte Vierge avec l'Enfant Jésus.

L'église de Saint-Servais à Maestricht était aussi ornée primitivement de peintures murales. Des parties assez considérables de ces anciennes fresques, représentant le Sauveur et la sainte Vierge, ont été découvertes à la voûte du chœur ; on les a restaurées et complétées.

On a découvert, il y a quelques années (1857-1866), un grand nombre de fresques qui décorent la basilique primitive ou souterraine de Saint-Clément à Rome. La plupart de ces peintures datent du milieu du XI<sup>e</sup> siècle, et sont des plus intéressantes tant sous le rapport de l'art que de l'archéologie. Nous reproduisons (fig. 468) celle qui représente la conversion miraculeuse de Sisinius. A l'intérieur d'une église, figurée par une colonnade surmontée de plusieurs frontons, sont suspendues sept lampes, symbolisant les sept dons du Saint-Esprit. Saint Clément, revêtu des ornements pontificaux, célèbre la sainte messe. L'autel est recouvert d'une nappe blanche ; on n'y voit que la patène, le calice et le livre des Évangiles. Au-dessus de l'autel se trouve une couronne de lumière à sept lampes. Sisinius, époux de Théodora, nouvellement convertie au christianisme, s'était introduit furtivement dans la réunion des fidèles, et avait été frappé de cécité pour avoir tourné en ridicule les saints mystères. Deux jeunes gens, dont l'un examine avec étonnement le visage de Sisinius, le conduisent vers la porte largement ouverte. Il recouvre la vue par les prières de saint Clément et de Théodora. Du côté opposé, on voit les ministres sacrés : deux portent la crosse et sont proba-

(1) Voyez des chromolithographies de ces fresques dans le *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, IV, 1865.

Fig. 468.



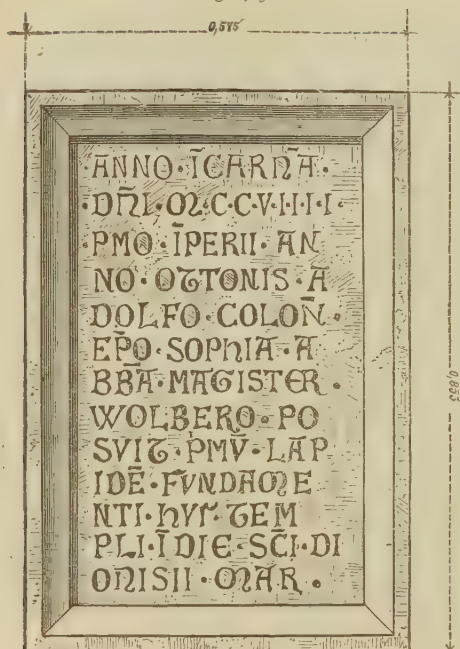
Fresque du XI<sup>e</sup> siècle à la basilique de Saint-Clément à Rome.

blement des évêques ; le diacre tient de la main droite un encensoir suspendu à une chaîne et de la gauche une cassolette à encens. Devant les ministres sont représentés, de taille plus petite que les personnages historiques, les donateurs de la fresque Beno de Rapiza et sa femme Marie, comme nous l'apprend l'inscription : † EGO BENO DE RAPIZA CVM MARIA VXORE MEA PRO AMORE DEI ET BEATI CLEMENTIS. Ils portent des cierges allumés, roulés en spirale.

25. **Inscriptions lapidaires.** Au moyen âge la première pierre des édifices religieux était régulièrement ornée d'une croix et d'une inscription. Sa pose se faisait avec une grande solennité : un prélat ou un dignitaire ecclésiastique la bénissait publiquement et la plaçait lui-même à la base d'un des principaux points d'appui de la construction. Albert Lenoir reproduit, dans son *Architecture monastique*, I, p. 41, deux premières pierres de la période ogivale découvertes en France.

On se servait aussi quelquefois d'inscriptions lapidaires pour conserver

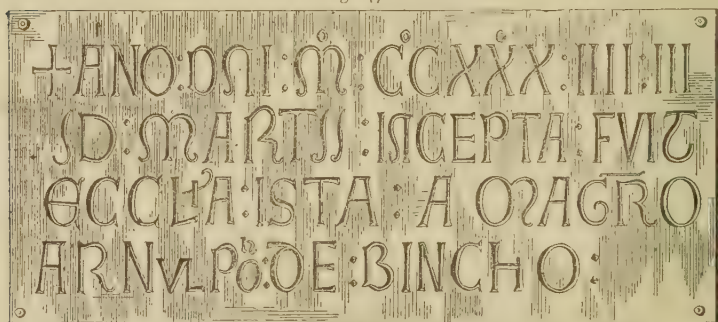
Fig. 469.



Inscription à l'église de Neuss près de Dusseldorf.  
(D'après Aldenkirchen.)

2. A l'église de Pamele à Audenarde (fig. 470) :

Fig. 470.



Inscription de l'église de Pamele à Audenarde. (D'après Van Assche.)

C'est-à-dire : *Anno Domini M. CC. XXX. IIII (1234) tertio idus martii incepta fuit ecclesia ista a magistro Arnulpho de Bincho :*

le souvenir de la fondation d'un édifice et le nom de l'architecte ou *maître de l'œuvre*. En voici quatre exemples empruntés, le premier à la période romane ou du moins à celle de la transition, les trois autres à la période ogivale :

1. A l'église de Saint-Quirin à Neuss près de Dusseldorf (fig. 469) :

C'est-à-dire : *Anno Incarnationis Domini M. CC. VIII (1209), primo imperii anno Ottonis, Adolfo coloniensi episcopo, Sophia abbate, magister Wolbero posuit primum lapidem fundamenti hujus templi in die sancti Dionisii martiris.*



3. A l'église du béguinage de Louvain (1305) :

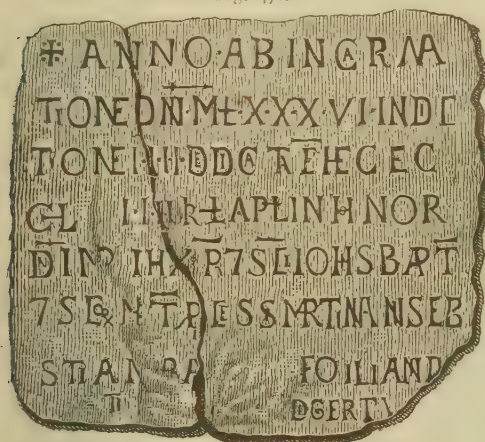
: ANNO : D[OMI]NI : M<sup>o</sup> CCC V<sup>o</sup> : HEC : ECCLESIA : INCEPIT :

4. A l'église d'Aerschot (1337) :

M SEMEL X SCRIBIS TER C | TER ET V SEMEL I BIS | DUM CHORUS  
ISTE PIE FUNDA | TUR HONORE MARIE | SAXA BASIS PRIMA KYLIA | NI  
LUX DAT IN YMA | PICKART ARTIFICE IACOBO PRO QUO ROGITATE.

Dans quelques églises on trouve des pierres de dédicace indiquant la date de la consécration, les noms des saints dont les reliques sont déposées dans l'autel, et enfin le nom du patron de l'église. Une des plus anciennes pierres de ce genre que l'on connaisse est celle de l'église de Rixingen (Limbourg); elle date de l'année 1036 (fig. 471) :

Fig. 471.



Inscription de dédicace de l'église de Rixingen (1036).

C'est-à-dire : † Anno ab Incarnatione Domini millesimo xxxvi<sup>o</sup> (1036), indictione iiiii (quarta) dedicata est hec ecclesia, iiiii (quarto) kalendas aprilis in honorem Domini nostri Ihesu Christi et sancti Iohannis Baptiste, et sanctorum martirum Processi, Martiniani, Sebastiani... ra.... Foillani, D....ti.... di Gertrudis. L'église de Rixingen était dédiée à sainte Gertrude.

Une autre, à peu près semblable, se trouve à l'église de Waha (Luxembourg); elle est de l'année 1050, et doit se lire : † Anno dominicae Incarnationis M. L. indictione III dedicatum est hoc oratorium XII kalendas julii a venerabili Dietwino leodecensi episcopo in honorem sanctae et individuae Trinitatis et victoriosissimae Crucis et sanctae Dei Genitricis Mariae, sanctorum apostolorum Petri, Pauli, Andreae, sanctorum martirum [Stephani Vitalis Bric[tii].... nis et omnium sanctorum.

Les lettres de l'inscription de Waha sont enchevêtrées et inscrites les unes dans les autres de la même manière que celles de la pierre de Rixingen. Les mots *dedicata* et *dedicatum* se ressemblent au point qu'on est tenté d'attribuer au même sculpteur l'exécution des deux plaques.

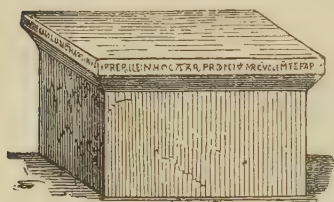
§ 2. — AUTELS, PISCINES, AMBONS, STALLES ET CLOTURES  
DU CHŒUR.

I. *Autels*. Les autels sont *fixes* ou *portatifs*.

A. *Autels fixes*. Les tables des autels fixes, ordinairement de marbre ou de pierre, et de forme carrée ou rectangulaire, continuèrent, jusque vers la moitié du XII<sup>e</sup> siècle, à être creusées en forme de plateau, comme cela s'était déjà pratiqué pendant la période latine (voyez ci-dessus, p. 186).

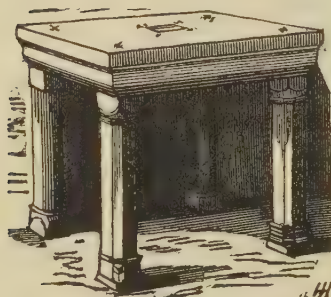
Sur ces tables on incrustait quelquefois, à l'endroit où l'on offrait le saint sacrifice, des *propitiatoires*, c'est-à-dire des plaques de métal précieux, artistement travaillées. Le pape Pascal I (817-824) fit poser des propitiatoires d'argent sur les autels de plusieurs églises de Rome, et S. Léon IV (847-855) en fit faire, pour la basilique vaticane, un très grand, pesant 72 livres d'argent et 80 livres d'or.

Fig. 472.



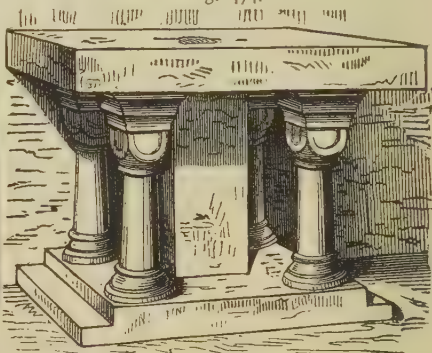
Autel de Saint-Savin (France).  
(XII<sup>e</sup> siècle.)

Fig. 473.



Autel de Bastogne (XII<sup>e</sup> siècle).

Fig. 474.



Autel de l'Allerheiligenkapelle, à la cathédrale  
de Ratisbonne (XII<sup>e</sup> siècle).

Le support de la table d'autel consiste souvent en une simple masse cubique de maçonnerie, dépourvue de toute espèce d'ornementation, ou quelquefois aussi entourée d'une inscription et d'un simple rebord sculpté (fig. 472). Il existe encore aujourd'hui deux autels sans décoration aucune dans la crypte de l'église d'Anderlecht. Aux jours solennels on entourait ces autels de draperies en toile, en laine et en soie, ou d'autres étoffes précieuses.

D'autres fois la table est portée par une ou plusieurs colonnettes. Les autels de Bastogne (fig. 473) et de la cathédrale de Ratisbonne (fig. 474), appartiennent à cette catégorie.

Les autels à masse cubique recevaient quelquefois des revêtements d'or et d'argent rehaussés d'émaux et de pierreries, ou étaient décorés de sculptures et de peintures. L'église de Saint-Ambroise à Milan conserve jusqu'aujourd'hui un magnifique devant d'autel, qui date de l'année 835. C'est le plus riche monument de ce genre que nous connaissons. La gravure du *ciborium* de cet autel, que nous donnons ci-dessous, p. 425, montre en même temps la disposition de l'autel proprement dit, qui mesure 2<sup>m</sup>,29 de longueur sur 1<sup>m</sup>,40 de largeur et 1<sup>m</sup>,18 de hauteur. La face antérieure, entièrement d'or, est divisée en trois panneaux. Une croix grecque pattée est inscrite dans le panneau du milieu. Le Sauveur, assis sur un siège et environné d'étoiles, occupe le médaillon ovale au centre de la croix; sur les quatre branches de celle-ci on voit les symboles des évangélistes. Les douze apôtres, trois à trois, remplissent le champ entre les branches de la croix. Les deux panneaux latéraux, partagés chacun en six petits compartiments carrés, renferment des bas-reliefs d'or repoussé, représentant les principaux faits de la vie du Sauveur depuis l'Annonciation jusqu'à l'Ascension. Les encadrements des panneaux sont ornés d'émaux, de filigranes et de pierres précieuses. La face postérieure de l'autel est, comme celle de devant, divisée en trois panneaux. Dans le panneau central se trouvent quatre médaillons circulaires distribués sur deux rangs : ceux du rang supérieur contiennent les images des archanges saint Michel et saint Gabriel, ceux du rang inférieur, l'un, l'orfèvre Wolvinus recevant l'onction de saint Ambroise, et l'autre, l'archevêque Angilbert II présentant au même saint l'autel qu'il a fait construire par Wolvinus. Dans les panneaux latéraux douze bas-reliefs, carrés et disposés comme ceux de la face antérieure, retracent les principaux faits de la vie de saint Ambroise. Les deux faces latérales de l'autel sont semblables : on y voit une petite croix placée au centre d'un losange dont les extrémités touchent, en leurs milieux, les côtés du cadre. Les intervalles entre les branches de la croix, le losange et le cadre rectangulaire, sont remplis de figures d'anges et de saints. La face postérieure et les deux faces latérales sont en lames d'argent; on ne s'est servi de l'or que sur les encadrements et sur quelques draperies.

Les parties les plus anciennes du célèbre retable de Saint-Marc à Venise, connu sous le nom de *pala d'oro*, datent de la fin du x<sup>e</sup> siècle et formaient primitivement un devant d'autel.

Il existe, au musée de Cluny à Paris, un parement d'autel, en or massif, ciselé et repoussé, donné à la cathédrale de Bâle, au commencement du

Fig. 475.



Autel en bois peint, autrefois à Soest, aujourd'hui au musée épiscopal de Munster (XIX<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle).

XI<sup>e</sup> siècle par l'empereur saint Henri ; on y voit cinq figures disposées sous des arcatures, à peu près comme celles de la fig. 475. Le même empereur fit aussi don d'un parement d'autel en or à l'église de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle ; le trésor de l'église carlovingienne possède encore dix-sept petits médaillons en or repoussé, provenant de ce parement, et représentant le Christ assis, les symboles des évangélistes, des figures de saints et des scènes de la vie du Sauveur ; on les a réunis de nouveau pour en composer une seule table où ils sont disposés comme dans l'original.

Vers l'an mille, l'usage de recouvrir de plaques en métal précieux les principaux autels des grandes églises abbatiales était déjà répandu en Belgique. Les chroniques nous apprennent que, dès le dernier quart du X<sup>e</sup> siècle, Folcuin, abbé de Lobbes, et Olbert, abbé de Gembloux, dotèrent leurs églises d'un ou de plusieurs autels entourés de bas-reliefs d'argent. Quelques

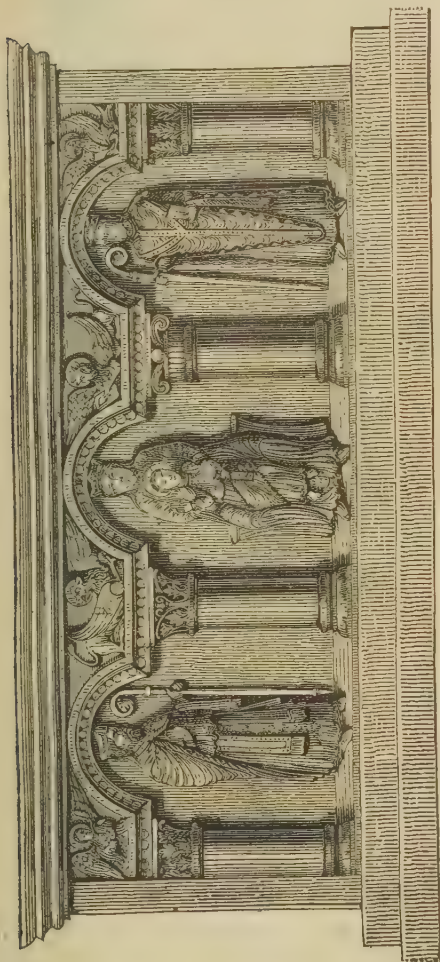


années plus tard, Érembert, abbé de Waulsort, mort en 1033, dota également l'autel principal de son église d'un parement d'argent.

Labarte, dans son *Histoire des arts industriels*, 2<sup>e</sup> éd., I, *Orfèvrerie*, ch. III et IV, cite un grand nombre d'autels d'or et d'argent exécutés, vers cette époque, dans l'Europe centrale et occidentale pour des cathédrales et des églises monastiques.

La face antérieure ou principale des autels sculptés, peints ou ciselés, était

Fig. 476.



Autel en pierre sculptée à la cathédrale de Marseille (XI<sup>e</sup> siècle).

souvent divisée en trois (fig. 476) ou cinq (fig. 475) compartiments en forme d'arcatures plus ou moins richement décorées. Le Christ bénissant, debout ou assis, occupe ordinairement le compartiment central qui est souvent le plus élevé ou prend la forme d'une auréole ovale ou quadrilobée. Des figures de saints se trouvent dans les arcatures latérales et les symboles des évangélistes sont disposés soit autour du compartiment du milieu (fig. 475), soit dans les écoinçons des arcatures (fig. 476). Voyez (fig. 475) la face principale d'un autel en bois peint, autrefois à Soest, et conservé aujourd'hui au musée épiscopal de Munster en Westphalie. Le Sauveur bénissant et tenant un livre est assis sur l'arc-en-ciel au milieu d'une auréole quadrilobée en-

tourée des symboles des évangélistes. A sa droite se trouvent la sainte Vierge, remplie des sept dons du Saint-Esprit, et sainte Walburge, à sa gauche saint Jean Baptiste et un évêque, probablement saint Boniface, l'apôtre de l'Allemagne.

Il y a aussi des autels où le compartiment central est occupé par la sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus. Tel est celui de l'ancienne cathédrale de Marseille, dont nous donnons la gravure (fig. 476).

Lorsque les figures font défaut, la décoration des autels sculptés les plus anciens consiste en rosaces et en croix pattées, soit isolées soit inscrites dans des cercles (autel du VIII<sup>e</sup> ou IX<sup>e</sup> siècle à Wezeren près de Landen). Plus tard on voit apparaître les arcatures aveugles, avec archivoltes et colonnettes couvertes de rinceaux, de figures géométriques ou d'autres ornements variés.

Voyez des descriptions et des gravures : 1<sup>o</sup> de la *pala d'oro* de Venise dans LABARTE, *Histoire des arts industriels*, 2<sup>e</sup> éd., III, pl. LX; 2<sup>o</sup> du parement de Bâle dans LÜBKE, *Vorschule*, p. 100; DE CAUMONT, *Cours d'antiquités*, atlas, pl. 93; et BOURASSÉ, *Dict. d'archéologie*, I, col. 1275; 3<sup>o</sup> de la restauration du parement d'Aix-la-Chapelle dans Bock, *Karl's des grossen Pfalzkapelle*, I, p. 50.

L'autel principal des grandes églises était souvent, comme pendant la période latine, surmonté d'un ciborium (voyez ci-dessus, p. 187); quelquefois même on trouve, par exemple à Saint-Apollinaire-*in-classe* à Ravenne, des autels latéraux avec ciborium; nous avons donné un de ces derniers p. 188, fig. 190. La plupart présentent la même forme que ceux de la période latine, c'est-à-dire celle des ciboria de Ravenne et de Parenzo, que nous avons donnés ci-dessus, fig. 189 et 190.

Le nombre des ciboria romans conservés jusqu'à nos jours est assez restreint. Outre ceux de Ravenne (809-812) et de Parenzo (1277), nous citerons encore d'abord celui de Saint-Marc de Venise, qui a la forme latine et dont les colonnes sont toutes couvertes de sujets sculptés, et ensuite celui de l'église de Saint-Ambroise de Milan, que reproduit notre fig. 477. Le baldaquin de ce dernier, porté sur quatre colonnes de porphyre rouge, est formé de quatre pignons en maçonnerie revêtue de stuc, évidés, à leur partie inférieure, par des arcs en fer à cheval. L'espace compris entre les pignons est recouvert par une voûte d'arête à nervures, dont les poussées sont amorties par des tirants en métal, servant aussi primitivement de tringles pour les courtines de l'autel. Sur la face antérieure, tournée vers l'occident, le Sauveur, assis sur un siège, remet, de la main gauche, les clefs à saint Pierre, et de la main

Fig. 477.



Autel avec ciborium à Saint-Ambroise de Milan.  
(IX<sup>e</sup> siècle).

droite, un livre à saint Paul. Sur la face méridionale, on voit un évêque nimbé et bénissant entre deux personnages inclinés qui lèvent la tête et les mains vers le saint. Du côté opposé, on trouve un sujet analogue : la sainte Vierge entre deux figures de femme dans la même attitude que les deux personnages de la scène précédente. A l'orient, on a représenté la donation : un saint pontife bénissant est placé entre deux personnages qui lui sont recommandés par deux autres saints ; un des personnages présente au saint une réduction du ciborium.

A la fin du XI<sup>e</sup> siècle, on introduisit l'usage des *retables*, c'est-à-dire des panneaux ou *tables* posés verticalement derrière (*retro*) l'autel proprement dit. Quelques écrivains donnent le nom de retable à la *predella*

ou petit gradin qui, dans nos autels modernes, porte les chandeliers, et appellent alors *contre-retable* le panneau peint ou sculpté que nous désignerons sous le nom de retable.

Le retable ne constitue pas une partie essentielle de l'autel ; il n'en est que l'accessoire. Sa destination première et principale est d'exciter et de nourrir la dévotion chez le prêtre qui offre le saint sacrifice et chez les fidèles qui y assistent, en leur mettant devant les yeux des sujets religieux reproduits par la ciselure, l'émaillerie, la sculpture ou la peinture. Peu élevé dans le principe, il atteint une hauteur démesurée vers la fin de la période ogivale et à l'époque de la renaissance.

On représentait, sur les retables, les mêmes sujets que sur les parements

d'autel : le Christ, assis ou debout, occupait souvent le panneau central, des figures de saints et des sujets empruntés à l'histoire sainte ou à la légende se trouvaient dans des arcatures latérales ou étaient disposés dans des médaillons de formes diverses placés autour de l'image du Sauveur.

Cette analogie était si grande qu'elle a permis de convertir en retables des parements d'autel, sans presque y apporter des changements. Ce fut le cas pour la célèbre *pala d'oro* de Venise. Exécutée pendant le dernier quart du <sup>x</sup>e siècle, elle servit de revêtement à l'autel de l'église de Saint-Marc jusqu'au commencement du <sup>xiii</sup>e, époque à laquelle le doge Ordeñalo Faliero, « suivant un usage qui commençait à s'introduire, dit Labarte, voulut décorer le dessus de l'autel. A cet effet, il détacha le parement d'autel du doge Orseolo, fabriqué à Constantinople, et le transporta au-dessus et en arrière de l'autel ; et comme le parement n'avait pas une élévation suffisante pour produire l'effet qu'on doit attendre d'un retable, il le fit agrandir et y ajouta des plaques d'or enrichies de figures d'émail. » *Histoire des arts industriels*, 2<sup>e</sup> éd., III, p. 18.

La plupart des retables primitifs étaient d'or, d'argent ou de cuivre doré et émaillé. Il y en eut toutefois aussi, mais plus rarement, de pierre et de bois peints ou sculptés, Ces derniers ne devinrent communs que vers la fin de la période romane et au commencement de l'époque ogivale.

Dans le principe, les retables servaient souvent à masquer les châsses à reliques lorsqu'elles étaient dépourvues d'ornements, ou à les encadrer lorsque leurs pignons étaient richement décorés. Ce fut dans les églises monastiques que cet usage semble avoir pris naissance. Dans le cours du <sup>x</sup>i<sup>e</sup> siècle, la plupart des abbayes de l'Europe centrale et occidentale changèrent la disposition intérieure de leurs églises en ce qui concerne la place réservée aux religieux pendant la célébration des saints offices : les sièges ou bancs des prêtres, qui occupaient auparavant le chevet même de l'abside (voyez ci-dessus, p. 195), furent transportés dans le transept, et descendaient ordinairement jusque dans la deuxième ou troisième travée de la nef principale. La partie orientale de l'église, celle qui formait primitivement le chœur et correspond exactement au chœur de nos cathédrales et de nos collégiales, devint le sanctuaire réservé pour les grands jours et les cérémonies extraordinaires. On établit, pour le service ordinaire du nouveau chœur, un autel devant l'entrée du sanctuaire ; et, comme, à cause de la crypte qu'il renfermait presque toujours, le sanctuaire s'élevait de quelques marches au-dessus du



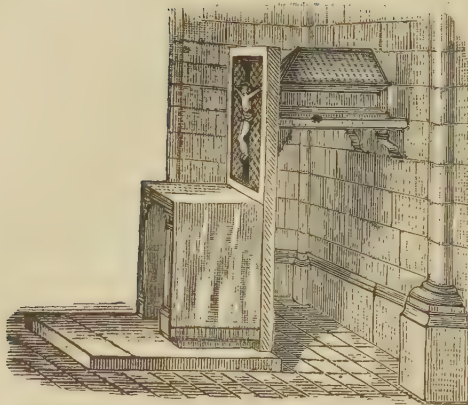
sol du nouveau chœur, cet autel se trouvait souvent adossé au mur, qui, entre les deux escaliers latéraux conduisant au chœur, rachetait la différence de niveau du chœur et du sanctuaire. Il reçut le nom d'*autel matutinal*, parce que c'était auprès de lui que se récitait l'office divin, dont les matines, *matutinum*, forment la partie principale.

Au fond du sanctuaire, près de la courbure de l'abside, s'élevait l'*autel des reliques*, derrière ou sous lequel étaient exposés les restes mortels des saints, que, jusque là, on avait conservés religieusement dans les cryptes des églises. Aussi est-il digne de remarque, qu'au XII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire au moment où la vénération des reliques commença à se faire au-dessus du sol, dans le sanctuaire de l'église, on abandonna peu à peu l'usage de construire des cryptes sous le chœur des églises (voyez ci-dessus, p. 351, et l'on changea même la destination des cryptes existantes.

Les reliques, renfermées dans des châsses ou des coffres, étaient placées quelquefois à l'intérieur de l'autel. Des ouvertures ou fenestrelles, pratiquées dans une ou plusieurs faces de l'autel et munies de grillages, permettaient aux fidèles de voir les châsses et les reliquaires afin de les vénérer facilement. Un des plus curieux autels de ce genre est celui de l'*Alter Dom* ou chapelle de Saint-Étienne à la cathédrale de Ratisbonne; il date du XII<sup>e</sup> siècle et consiste dans un bloc de pierre creusé à l'intérieur et percé, sur trois de ses faces, de fenestrages. Lorsque l'autel avait la forme d'une table portée par des colonnettes, on disposait les reliques sous la table même de l'autel entre les colonnettes-soutiens, et l'on entourait l'autel de voiles ou de rideaux. Les fidèles pouvaient circuler autour de ces autels.

On plaçait également les reliques *sur* ou *derrière* l'autel. Dès le IX<sup>e</sup> siècle, on exposait quelquefois, *sur* l'autel, les châsses et les reliquaires. Mais il serait difficile de déterminer si cette exposition était permanente ou bien temporaire, c'est-à-dire limitée à certaines solennités religieuses extraordinaires. Toutefois, il est constaté qu'au XI<sup>e</sup> siècle la coutume de conserver les reliquaires sur l'autel existait en plusieurs endroits. Cette coutume se généralisa ensuite peu à peu, au moins dans quelques pays. Dans son *Rational* (liv. I, ch. 3, n. 24), Durand cite les châsses et les reliquaires parmi les ornements ordinaires des autels. Lorsque l'exposition des reliques avait lieu *derrière* l'autel, la châsse était élevée à environ deux mètres au-dessus du pavement, et appuyait l'un de ses pignons sur l'autel même ou sur un retable de pierre peu élevé et placé sur l'autel, et l'autre sur une console (comme le montre la fig. 478) ou un groupe de colonnettes placé contre le mur absidal ou

Fig. 478.



Châsse à reliques exposée derrière un autel.

ont fait partie d'un autel des reliques datant de la fin du XII<sup>e</sup> ou du commencement du XIII<sup>e</sup> siècle. Les colonnettes, au nombre de vingt et une, étaient disposées en groupes dont deux présentaient en plan la forme d'une croix. Elles servaient à porter la châsse de saint Vincent. Plusieurs de ces colonnettes ont disparu.

Lorsque le pignon de la châsse venant poser sur l'autel était dépourvu d'ornements, il était régulièrement masqué par un retable de métal ou de pierre (fig. 478) ; si, au contraire, comme cela se voyait dans les châsses d'or, d'argent ou de cuivre doré et émaillé, il portait des figures richement travaillées, il restait entièrement libre et apparent derrière l'autel. On élevait alors, au-dessus de la châsse, une sorte de tabernacle ou de baldachin. Viollet-le-Duc donne, dans le *Dictionnaire de l'architecture* (II, p. 25 et 26), deux gravures qui font comprendre parfaitement cette manière d'exposer les châsses ; nous reproduirons également, lorsque nous parlerons des autels de la période ogivale, une châsse placée derrière l'autel et abritée par un baldachin. Quelquefois on encadrait le pignon dans un retable précieux, dont il occupait le milieu. A cette dernière classe appartenait le célèbre retable que l'abbé Wibald fit exécuter, vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, pour l'église de l'abbaye de Stavelot, et qui fut détruit on ne sait trop à quelle époque. L'existence et la richesse de cet objet étaient attestées unanimement par les historiens de l'abbaye ; mais, depuis l'acte de vandalisme qui l'avait fait disparaître, on ignorait quelle en avait été la forme, jusqu'à ce qu'en 1881 notre ami M. D. van de Castele, alors archiviste adjoint de l'État à

extérieur de l'église. Les fidèles pouvaient circuler autour de l'autel et venir se placer directement au-dessous des reliques. L'usage de passer sous les châsses, soit debout, soit à genoux, existe encore de nos jours en plusieurs endroits de la Belgique, notamment à Gheel, à Basse-Wavre et à Soignies. Dans cette dernière église, on voit, derrière le maître-autel, des colonnettes qui





*R. Kuchler, M. Gladbach*

RETABLE DE L'AUTEL DE SAINT-REMACLE  
 QUE L'ABBE WIBALD FIT EXÉCUTER POUR L'ABBAYE DE STAVELOT  
 VERS 1148.

Hauteur du dessin original: 80 centimètres; largeur: 87 centimètres.



Liège, en découvrit, dans le dépôt confié à ses soins, un dessin exécuté vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, que nous reproduisons ci-contre en phototypie. Ce dessin, — document de la plus haute importance pour l'histoire des autels, parce qu'il nous fait connaître d'une manière exacte la forme, inconnue jusqu'ici, de toute une classe de retables, — est le monument le plus ancien de son espèce et le seul qui fournisse des données aussi précises et aussi complètes sur cet objet.

Ce n'est pas ici le lieu de faire une étude approfondie du retable de Stavelot; nous ne pouvons toutefois résister au désir d'en donner une courte description et d'appeler l'attention sur quelques particularités qu'il présente. Il se composait, comme on le voit, d'un corps inférieur rectangulaire et d'un couronnement semi-circulaire. Au centre du premier apparaissait un des pignons de la châsse de saint Remacle dans un portique à archivolte polylobée, au-dessus duquel s'élevait une abside en cul-de-four surmontée d'un fronton triangulaire. Deux anges, placés dans les écoinçons de l'arcade, semblaient soutenir ou indiquer l'archivolte sur laquelle on lisait, disposés sur deux lignes, les trois hexamètres latins :

O . FELIX . ANIMA . CVIVS . FRVITVR . PARADISO .

CVIVS . SACRATOS . CINERES . CO[N]SERVAT . ET . OSSA .

ANGELVS . ASSISTENS . TVMVLO . VIRTVSQ[VE] . SVPERNA .

Les rampants du fronton triangulaire portaient les deux vers suivants :

† SP[IRITV]S . INFV[N]DENS . T[ER]RIS . CELESTIA . DONA .

FACTIS . ADQ[UE] . FIDE . REMACLVS (1) VEXIT . AD . ASTRA .

qui renferment l'explication du symbolisme des trois médaillons fixés sur le tympan du fronton. Dans le premier, plus grand et occupant le centre, on voyait la colombe, figure de l'Esprit saint, SP[IRITV]S S[AN]C[TV]S; et dans les deux petits : 1<sup>o</sup> la foi résultant du baptême, FIDES BAPTISMVS, et 2<sup>o</sup> les œuvres de la foi, OPERATIO. Ces deux derniers médaillons seuls ont échappé à la destruction. Ils sont en émail champlevé, et font partie aujourd'hui du musée du prince de Hohenzollern-Sigmaringen, à Sigmaringen. En comparant leur grandeur réelle avec celle que leur donne le dessin, on est arrivé à établir, au moins approximativement, l'échelle de celui-ci. La proportion étant de 45 à 145, l'échelle est un peu moins de 1/3. Voici calculées sur ce pied les principales dimensions du retable : hauteur 2<sup>m</sup>75, largeur 2<sup>m</sup>78; hauteur de la châsse 0<sup>m</sup>77, largeur 0<sup>m</sup>32; hauteur et largeur des bas-reliefs 0<sup>m</sup>43.

(1) Il faudrait *Remaclym*.

Ces bas-reliefs, disposés au nombre de quatre de chaque côté du portique, et accompagnés chacun d'un hexamètre latin qui en détermine la signification, retraçaient, suivant l'ordre chronologique de la légende, les principaux épisodes de la vie de saint Remacle, évêque de Maestricht et premier abbé de Stavelot. La légende commençait par la rangée inférieure, à la gauche du spectateur. — I. Le premier bas-relief représentait saint Remacle, enfant, S[AN]C[TV]S PVER REMACLVS, confié par son père, ALBVTIVS, et sa mère, MATRINIA, à saint Éloi, S. ELIGIVS : † TRADITVR . AVTENTIS . PVER . ELIGII . DOCUMENTIS . — II. Le roi Sigebert, SIGEBERTVS . RECX, remet la crosse épiscopale de Maestricht à saint Remacle, qui lui est présenté par saint Éloi : † RECX . AMAT . ELECTVM . DONO . DAT . HABERE . TRAIECTV[M]. — III. Vision du jeune saint Trudon, S. TRVDO, qu'un ange, ANGELVS D[OMI]NI, avertit d'aller demander conseil à saint Remacle : † DOCTVS . DE . CELIS . PERAGIT . PIA . VOTA . FIDELIS . — IV. Saint Remacle entouré de ses chapelains, CAPELANI, et de toute sa maison, FAMILIA EP[ISCOP]I, accueille saint Trudon : † QVEM . PLEBS . IGNORAT . BENE . NOTVM . PRESVL . HONORAT . — V. Le roi Sigebert, SIGEBERTVS RECX, par la remise symbolique d'un rameau, fait donation à saint Remacle du territoire de Stavelot; il est entouré de toute sa cour : CHVNIPERTVS . ARCHIEP[ISCOP]VS . GRIMOALDVS . MAIOR . DOMVS . DVCS . SIVE . PRINCIPES . FOLCOALDVS . BOBO . ADREGIS . FLODVLFVS . ABIGILVS . BETTELINVS . CARIOTVS, de témoins, TESTES, et de fidèles, FIDELES. Inscription : [RECX, *mot omis par mégarde*] LOCA . PONTIFICI . DEDIT . ET . IVBET . HEC . BENEDICI . — VI. Les idoles et l'autel de Diane, SIMVLACHRA ARA DIANE, à Malmedy, MALMVNDARIVM, sont détruits et remplacés par une église dédiée à saint Pierre, TEMPLVM S. PETRI : † DVM . MALA . MV[N]DANTVR . LOCA . NOMINE . CONDECORANTVR . — VII. La forêt, SALTVS . ARDVENNE, est arrachée et l'on construit l'église de Stavelot, STABVLAVS : † QVO . NEMVS . ERVITVR . STABVLAVS . XPO (*Christo*). STABILITVR . — VIII. La mise au tombeau de saint Remacle, TRANSITVS . S[AN]CTI . REMACLI, en présence de ses ouailles, PLEBS . FIDELIVM : † TERRAE . PARS . FIT . HVMVS . PETIT . ETHERA . SP[IRITVS] . HVIVS.

Un médaillon rond renfermant le buste du Sauveur bénissant occupait le centre du couronnement ou partie supérieure du retable. Dans des lobes semi-circulaires, disposés en croix autour de ce médaillon central, se trouvaient les personnifications des quatre vertus cardinales : la prudence, PRVDENTIA, la force, FORTITVDO, la justice, IVSTITIA, et la tempérance,

TEMPERANTIA. Dans les angles formés par les bras de cette croix, on voyait, dans des médaillons en forme de segment de cercle, les symboles des quatre évangélistes. Le champ sur lequel se détachait ce groupe de médaillons était partagé en deux zones par une bande horizontale : dans la plus élevée, des anges en adoration se tournent vers le Christ. La zone inférieure symbolisait le paradis, arrosé par les quatre fleuves symboliques : le Phison, FISON, le Géhon, GION, le Tigre, TIGRIS, et l'Euphrate, EVFRATES, figurés par des hommes versant des urnes ; à la droite du Sauveur Énoch et Élie s'entretenaient assis sous l'arbre de la science du bien et du mal, LIGNVM . S[C]IEN-TI[S] . BONVM . ET . MALVM ; et à la gauche l'ange préposé à la garde du paradis (céleste ?) y accueillait sous l'arbre de vie, LIGNVM VITE, le saint évêque Remacle.

Les deux bandes semi-circulaires concentriques qui terminaient le retable contenaient des inscriptions pleines d'intérêt. L'extérieure nous apprend la quantité d'or et d'argent employée dans la confection du retable, et le nom de l'abbé qui le fit exécuter : HOC OPVS FECIT ABBAS WIBALDVS . IN QVO SVNT ARG[ENTI] . MERI . LX MARCE . IN DEAVRATVRA SVNT AVRI MERI . IIII . TOTA EXPENSA OPERIS . C . MARCE . DE QVA PVBLICE EXCO[MMVN]ICATV[M] EST . NE QVIS PRO TA[M] PARVA VTILITATE TANTV[M] LABOREM ET EXPENSAM . ADNIHILARE PRESVMAT. Sur la bande intérieure on lisait la liste des possessions de l'abbaye : STABVLAVS . etc.

Il ne faut pas s'étonner de voir figurer ainsi, sur le retable, la liste des possessions de l'abbaye. « C'était l'usage, dit M. Demarteau, du temps de Wibald d'afficher, sous la garde de Dieu et des saints, dans l'endroit le plus fréquenté du sanctuaire, le dénombrement des biens d'une église. Dans certains monastères italiens, on ornait de la représentation en peinture de ces propriétés le porche de l'église ; dans d'autres on en détaillait la liste sur quelques tablettes de marbre fixées dans l'intérieur du temple ; dans d'autres, sur le bois ou le bronze des portes de ce temple, et ce dernier cas se trouve avoir été notamment celui du monastère du Mont-Cassin, dont notre Wibald fut quelque temps l'abbé, en 1147, lors de son séjour en Italie. » *Le retable de saint Remacle à Stavelot*, p. 10-11. Les portes de l'abbaye de Saint-Clément à Casauria en Italie portent également la liste des possessions du monastère, et chaque nom de fief est accompagné de la représentation d'un château crénelé. Voyez au sujet de l'usage d'inscrire les noms des possessions des abbayes dans un endroit apparent des églises abbatiales, la *Revue de l'art chrétien*, XXVI<sup>e</sup> année (1883), p. 38.

Le retable était d'argent doré. Soixante marcs d'argent fin et quatre d'or le plus pur étaient entrés dans sa composition (1). Certaines parties étaient en émail champlévé. Les inscriptions étaient tracées en or sur champ bruni.

Le nom de l'orfèvre auteur du retable ne nous est pas connu d'une manière certaine. Il paraît cependant assez probable qu'on peut attribuer ce chef-d'œuvre à Godefroid de Claire, dit le Noble, bourgeois de Huy, et que la correspondance échangée entre l'abbé Wibald et un orfèvre dont le nom commençait par la lettre G se rapporte à la confection de ce retable (2).

Voyez sur le retable de Stavelot : 1° *Dessin authentique du retable en argent doré que l'abbé Wibald fit faire pour l'abbaye de Stavelot*, par D. van de Castele, dans le *Bulletin des commissions d'art et d'archéologie*, XXI, 1882, où nous avons publié, sous forme de lettre, une première étude sur le retable; 2° *Le retable de saint Remacle à Stavelot*, par Joseph Demarteau, dans le *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, XVII, 1883. La lecture du travail si consciencieux de M. Demarteau et un examen attentif des nouveaux documents qu'il apporte au débat nous ont donné la conviction que le retable d'or massif que les auteurs des *Délices du pays de Liège*, Martène et Durand, et d'autres écrivains affirment avoir admiré, au siècle dernier, sur l'autel principal de l'abbaye de Stavelot, et qui représentait des scènes de la passion et de la résurrection du Sauveur est tout différent du retable dont nous nous occupons; c'était très probablement un devant ou parement d'autel, exécuté par les ordres et grâce à la générosité de Wibald et converti en retable à une époque assez rapprochée de nous, peut-être au moment où périrent les bas-reliefs du retable de Saint-Remacle, et où l'on fixa, derrière l'autel, le couronnement semi-circulaire, c'est-à-dire à la fin du xvi<sup>e</sup> ou au commencement du xvii<sup>e</sup> siècle. Le parement en vermeil, représentant la descente du Saint-Esprit, qui ornait la tombe ou massif de l'autel principal au siècle dernier, n'était probablement qu'une œuvre de la renaissance.

L'autel principal des cathédrales ainsi que des collégiales qui ne possédaient pas de grandes reliques resta généralement dépourvu de retable jusqu'au xiv<sup>e</sup> siècle. Au xii<sup>e</sup> et au xiii<sup>e</sup> siècle, on plaçait parfois, dans ces édifices, des retables sur les autels secondaires du transept et des chapelles absidales. Ces retables étaient peu élevés et n'avaient qu'une faible épaisseur; on ne pouvait poser au-dessus ni crucifix, ni chandeliers. On conserve, dans le trésor de l'église de Saint-Denis près de Paris, un retable de ce genre datant du xiii<sup>e</sup> siècle, en cuivre repoussé, doré et émaillé. Il provient d'une église de Coblenze sur le Rhin, et a été reproduit en gravure dans VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire du mobilier*, I, pl. VIII.

B. *Autels portatifs*. Ils présentent ordinairement, comme ceux de la pé-

(1) On évalue le marc à une demi-livre. On aurait donc employé environ quinze kilogrammes d'argent et un d'or.

(2) Cette correspondance a été publiée : 1° dans MARTÈNE ET DURAND, *Amplissima collectio*, II, p. 269, et 2° dans JAFFÉ, *Bibliotheca rerum germanicarum*, I, p. 194.



riode latine, la forme d'un parallélogramme rectangulaire, et se composent d'une plaque de marbre ou de pierre, enchâssée dans un ais de chêne et garnie d'une bordure d'or ou d'argent de manière à ne laisser visible que la partie supérieure de la plaque. La plaque, qui constituait proprement l'autel, était de porphyre, de jaspe, d'onyx, de cristal de roche, de pierre noire et même d'ardoise. Quelquefois aussi elle consistait dans une pierre précieuse uniquement à cause du souvenir historique qui s'y rattachait, par exemple dans un fragment des dalles arrosées du sang de saint Thomas de Cantorbéry.

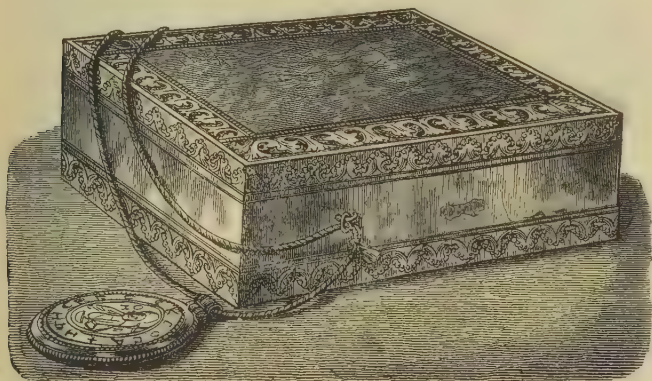
Les reliques, dont la présence est de rigueur dans tout autel, se trouvaient entre la plaque de marbre ou de pierre et l'ais en bois; quelquefois celui-ci était creusé en forme de récipient. La plupart des autels portatifs sont peu épais (fig. 479 et 480; quelques-uns seulement, qui renferment des reliques considérables, ont la forme d'un coffret supporté par des pieds peu élevés (fig. 481). Les lames en métal formant bordure sont souvent couvertes de filigranes, de pierreries, de rinceaux gravés ou de figures émaillées.

On renfermait souvent les autels portatifs dans des coffrets de bois recouverts de cuir estampé et orné de plaques de métal découpé, gravé ou émaillé, portant les armoiries du personnage pour lequel l'autel a été exécuté.

Les autels portatifs restèrent en usage jusque vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et présentèrent toujours la même forme. Il n'y eut guère que l'ornementation qui varia selon le goût de chaque siècle.

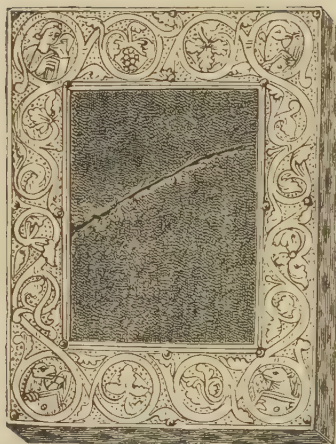
Beaucoup d'autels portatifs de la période romane ont été conservés jusqu'à nos jours. En voici un (fig. 479) du trésor de Saint-Servais à Maestricht.

Fig. 479.



Autel portatif du trésor de Saint-Servais à Maestricht (XII<sup>e</sup> siècle).  
II<sup>e</sup> ÉD.

Fig. 480



E. GUILLOU

Autel portatif au trésor de l'église de Tongres (xiii<sup>e</sup> siècle).

Il se compose d'une plaque de serpent encadrée dans une monture métallique. Cette monture ne date que du XIII<sup>e</sup> siècle; la plaque de marbre semble plus ancienne et remonte peut-être, comme l'affirme la légende, à l'époque de saint Servais (IV<sup>e</sup> siècle), qui s'en serait servi pendant ses voyages. A l'autel est attachée, par un cordon de soie verte, une amulette gnostique ou *abraxas*, consistant en une hématite ou pierre précieuse de couleur sanguine gravée en creux. Le trésor de Tongres possède également un autel portatif du XIII<sup>e</sup> siècle, dont nous donnons la gravure (fig. 480). Au musée royal d'antiquités de Bruxelles, on voit un autel portatif

Fig. 481.



Autel portatif de l'abbaye de Stavelot (xii<sup>e</sup> siècle).

en forme de coffret, provenant de l'abbaye de Stavelot (fig. 481). Un morceau de cristal de roche encadré dans un quadrilobe forme le centre de la tablette supérieure, qui est entièrement émaillée, et représente l'Église, la Synagogue, Samson, Jonas, les sacrifices d'Abel, de Melchisedech et d'Abraham, le serpent d'airain, la dernière cène, le Christ devant Pilate, la flagellation, le Christ portant sa croix, le crucifiement et les saintes femmes au tombeau. Le pourtour du coffret est décoré de douze plaques émaillées représentant chacune le martyr d'un apôtre. Les pieds du coffret sont

formés par les évangélistes assis et écrivant leur Évangile. Sur le bord supérieur on lit : *Qvam colit ecclesia crvx mors victoria Christi per sanctos patres patriarchas atque prophetas anle figvrata fvit et praesignificata et tamen hec ceca nvdvm credit synagaga* ; et sur le bord inférieur : *Hi que scripsere doctore domino didicere; horvm firmata plagis et morte probata et celebrata simvl horvm divinitvs ore istorvmque pio pariter sanccta crvore.*

Le trésor de la cathédrale de Namur possède aussi un autel portatif du XII<sup>e</sup> siècle, consistant en un morceau de jaspe monté en cuivre doré, et portant, sur son pourtour, une série de petites tablettes d'ivoire sculptées en relief, très anciennes, représentant des scènes du nouveau Testament.

Si l'on peut en juger par le nombre considérable d'autels portatifs du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle qu'on trouve encore aujourd'hui dans les provinces rhénanes, notamment à Cologne et dans les environs, ces autels doivent avoir été extraordinairement répandus dans ces contrées pendant la période romane.

2. **Piscines.** De tout temps l'ablution des mains avant et après le sacrifice de la messe a été de précepte pour les prêtres. Autrefois aussi les laïques étaient tenus de se laver les mains avant la communion, qu'ils recevaient sous l'espèce du pain, non pas sur la langue comme aujourd'hui, mais dans la main droite. L'Église, en prescrivant ces ablutions, n'avait pas seulement en vue la propreté des mains, mais elle voulait surtout rappeler la grande pureté de cœur qu'on doit apporter à la table sainte. Les fidèles se lavaient les mains à la fontaine de l'atrium ou dans un réservoir placé près de l'entrée de l'église. Les prêtres et les diacres se faisaient verser de l'eau sur les mains à l'autel même avant l'office, puis pendant la messe après qu'ils avaient reçu les oblations des fidèles, et une dernière fois à la fin du sacrifice. C'est dans cette pratique qu'on trouve la raison de l'origine des piscines ou cuvettes pratiquées dans les murs, près des autels, pour recevoir l'eau des ablutions.

Dès le IX<sup>e</sup> siècle, il y avait des piscines établies à proximité des autels. Le pape Léon IV, dans une instruction qui obtint force de loi dans toute l'Église, dit en parlant des piscines : « On doit préparer dans le *secretarium* (c'est-à-dire un des *pastophoria*, voyez ci-dessus p. 142), ou tout à côté, un endroit pour y verser l'eau ayant servi à purifier les vases sacrés. On y placera aussi une fontaine et un linge propre ; et c'est là que le prêtre se lavera les mains après avoir communiqué. »

On jetait dans les piscines non seulement l'eau dont le prêtre s'était servi pour l'ablution des mains, mais aussi celle que les ministres avaient versée, dans les calices ordinaires et ministériels pour les purifier, après la commu-

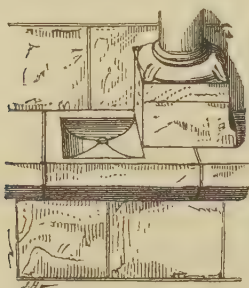
nion du prêtre et des fidèles. A cette époque, les ablutions n'étaient pas prises par le prêtre comme elles le sont aujourd'hui.

Quelques piscines, et ce sont les plus anciennes, n'ont qu'une seule ouverture ou cuvette pour livrer passage à l'eau; d'autres en ont deux : une pour l'écoulement des eaux ordinaires, l'autre pour recevoir les ablutions des mains des ministres sacrés. Les premières s'appellent piscines *simples*; les dernières piscines *géménées*. Celles-ci sont communes dans les églises cathédrales, collégiales et conventuelles, plus rares dans les églises paroissiales.

Les piscines se trouvaient toujours du côté de l'épître, et, dans le principe, perdaient leurs eaux sous le sol même des églises; plus tard elles furent munies de gargouilles rejetant les eaux à l'extérieur sur le cimetière sacré qui environnait toujours l'église.

Il nous reste plusieurs piscines du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle; mais celles des époques antérieures nous sont inconnues. Les plus anciennes sont d'une grande simplicité; souvent elles ne se composent que d'une cuvette, tantôt creusée dans le banc même en pierre qui se trouvait adossé à la partie inférieure des murs fig. 482), tantôt portée sur une colonnette isolée (fig. 483).

Fig. 482.



Piscine à l'église  
de Montréale (France).

Fig. 485.

Fig. 483.



Piscine pédiculée  
à St-Gabriel (France).

Fig. 486.

Fig. 484.



Piscine pédiculée  
à l'abbaye de Vézelay.

Fig. 487.



Piscine à La Cha-  
pelle à Bruxelles.



Piscine à Saint-Jean-  
les-Boys-Hommes (France).



Piscine à Villeneuve-  
le-Comte (France).



ou sur plusieurs colonnettes réunies en faisceau (fig. 484). Les piscines portées sur des colonnettes se nomment *pédiculées*. Au XII<sup>e</sup> siècle, on commença à placer les piscines dans des niches pratiquées dans l'épaisseur du mur extérieur de l'église (fig. 485, église de La Chapelle, à Bruxelles). Les piscines géménées ou à cuvettes jumelles ne datent que de la fin du XII<sup>e</sup> siècle (fig. 486 et 487).

Nous ne connaissons, en Belgique, que deux piscines de la période romane : l'une se trouve à l'étage de la tour de Walcourt, et l'autre (fig. 485) au chœur de l'église de La Chapelle à Bruxelles.

3. *Ambons*. L'usage des ambons fut conservé pendant la période romane. La plupart consistent dans une cuve carrée ou polygone, de marbre, de stuc ou de pierre, portée sur des colonnettes. Souvent un lion accroupi est interposé entre la base et le fût des colonnettes. La face antérieure de la cuve est presque toujours munie d'un pupitre, sur lequel le diacre ou le lecteur déposait le livre sacré. Ce pupitre repose ordinairement sur la tête d'un aigle, symbole de l'évangéliste saint Jean, quelquefois, mais rarement, sur celle d'un homme ailé, emblème de saint Mathieu. Lorsque le pupitre s'appuie sur la tête de l'aigle ou de l'homme ailé, les symboles des autres évangélistes se trouvent parfois aux angles de la cuve. Nous donnons (fig. 488) un ambon du XI<sup>e</sup> ou du XII<sup>e</sup> siècle, qu'on voit à la rotonde du Saint-Sépulchre à Bologne. La cuve porte les animaux symboliques des évangélistes. De Dartein, auquel nous empruntons cette gravure, l'accompagne des réflexions suivantes : « Ces bas-reliefs, dit-il, sont en stuc d'une pâte dure, fine et rose, ainsi que le fond contre lequel ils s'appliquent et les bandeaux, ornés de moulures, qui limitent le parapet. Les figures ont des saillies très prononcées : rudement dessinées, elles sont remarquables par la vigueur du modelé et le mouvement des attitudes. Les ornements des bandeaux reproduisent l'une des bordures favorites de la sculpture lombarde. » *Étude sur l'architecture lombarde*, II<sup>e</sup> part., p. 443.

Il y avait aussi, dans les églises les plus riches, des ambons dont la cuve était revêtue d'or, d'argent et de plaques émaillées, ou décorée de sculptures sur ivoire. On voit encore aujourd'hui, à l'église d'Aix-la-Chapelle, la cuve d'un magnifique ambon du XI<sup>e</sup> siècle, ornée d'émaux, de sculptures sur ivoire et de plaques d'argent doré, représentant le Sauveur, les évangélistes et des sujets allégoriques. BOCK a donné une gravure de cet intéressant objet dans l'ouvrage intitulé : *Karl's des grossen Pfalzkapelle*, I, p. 73.

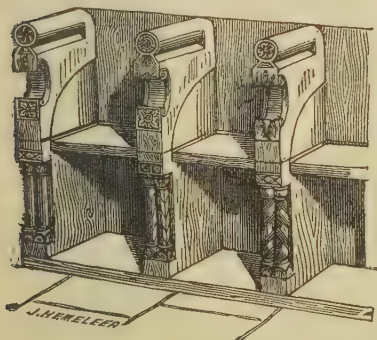
Fig 488.



Ambon de la rotonde du Saint-Sépulcre à Bologne (x<sup>e</sup>-xii<sup>e</sup> siècle).  
(D'après de Dartein.)

4. **Siège de l'évêque et stalles du clergé.** Le siège de l'évêque dans les cathédrales, ou du célébrant dans les églises inférieures, se trouvait régulièrement, comme pendant la période latine, au fond de l'abside du chœur ; il était adossé à la muraille, et, à ses deux côtés, se développaient les bancs ou stalles destinés au clergé. Cette disposition qui a été conservée jusqu'à nos jours dans quelques églises romanes, par exemple dans les cathédrales de Mayence et de Spire, était celle de toutes les églises séculières, tant cathédrales que collégiales et paroissiales. Il n'y avait, comme nous l'avons dit, d'exceptions à cette règle que pour certaines collégiales possédant un autel

Fig. 489.



Stalles de l'église de Ratzebourg (xii<sup>e</sup> siècle).

des reliques au fond du chœur, et pour les églises monastiques. Dans ces dernières on transporta, de bonne heure, les stalles dans le transept et même au delà de la nef, sans doute à cause du grand nombre de religieux prêtres qu'il était impossible de placer convenablement dans la courbure du chevet du chœur.

Pendant la majeure partie de la période romane les bancs du clergé furent, comme précédemment, de marbre ou de pierre. Les stalles ou formes, *formulae*, de bois furent rares jusqu'à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, et l'on n'en rencontre guère qui aient échappé à la destruction. Nous donnons (fig. 489) celles de Ratzebourg dans l'Allemagne septentrionale, dont quelques fragments, hors de service, sont parvenues jusqu'à nous. On s'aperçoit aisément que ces stalles, bien que travaillées en bois, imitent néanmoins presque servilement les anciens sièges en pierre.

5. **Clôtures du chœur.** Quelques églises de l'Allemagne centrale possèdent de curieuses clôtures du chœur datant du XI<sup>e</sup> siècle. Elles furent établies, à l'origine même des églises, pour prolonger les stalles ou sièges du clergé jusque près de la nef principale, et les isoler des bras du transept. Elles se composent presque toujours d'un mur s'élevant jusqu'à deux ou trois mètres au-dessus du pavement du chœur. Du côté extérieur, c'est-à-dire du côté des bras du transept, ce mur est décoré d'arcatures aveugles, dans lesquelles se trouvent des figures en haut-relief, souvent en stuc. Les églises

de Notre-Dame à Halberstadt et de Saint-Michel à Hildesheim ont conservé ces clôtures intactes jusqu'à nos jours. Le Christ ou la sainte Vierge occupent régulièrement l'arcade du milieu, et les apôtres ou d'autres saints les arcatures latérales. Dans les deux églises dont nous venons de parler, ces sculptures se distinguent par une correction et des caractères artistiques que présentent rarement les sculptures romanes.

### § 3. — CHAPELLES FUNÉRAIRES, TOMBEAUX ET PIERRES TOMBALES.

1. **Chapelles funéraires.** On construisit quelquefois, dans les cimetières et à proximité des églises, des chapelles funéraires, dont la forme annulaire ou polygone rappelait sans doute la rotonde élevée par l'empereur Constantin au-dessus du saint Sépulchre, ou peut-être aussi le mausolée de Théodoric à Ravenne. Peu de monuments romans de ce genre ont été conservés jusqu'à nos jours. Nous pouvons toutefois citer une rotonde bâtie à Fulda en 820 et incorporée, au XII<sup>e</sup> siècle, à l'église de Saint-Michel.

2. **Tombeaux apparents.** L'usage de renfermer dans des sarcophages les restes mortels des personnes riches et puissantes persista dans le nord de l'Europe jusqu'au XII<sup>e</sup>, et dans les pays méridionaux, c'est-à-dire dans le midi de la France, en Italie et en Espagne, au moins jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle. Ces sarcophages consistaient, comme pendant la période précédente, dans des auges oblongues, de pierre ou de marbre, souvent moins larges vers les pieds, et fermées par un couvercle bombé ou en forme de toit à deux pentes. Ils étaient décorés de sculptures ornementales et symboliques : de rinceaux, de feuillages, de monogrammes, de croix pattées et même quelquefois de sujets allégoriques. On les plaçait habituellement sur de petits piliers trapus ou sur de courtes colonnettes afin de les isoler du sol.

A l'église de Sainte-Waudru à Mons, dans le bas côté méridional du chœur, on voit encore aujourd'hui un couvercle de sarcophage du XII<sup>e</sup> siècle, en granit rouge des Vosges, qui provient du sarcophage d'Alice, comtesse de Hainaut, morte en 1169. Il a la forme d'une croix latine et imite un toit à double versant.

Pendant la période romane, on introduisit aussi l'usage des *cénotaphes*, qui consistent dans des socles de pierre, des massifs de maçonnerie ou des groupes de colonnettes, posés sur une sépulture souterraine et portant soit un simulacre de sarcophage soit l'effigie du défunt. Des colonnettes engagées

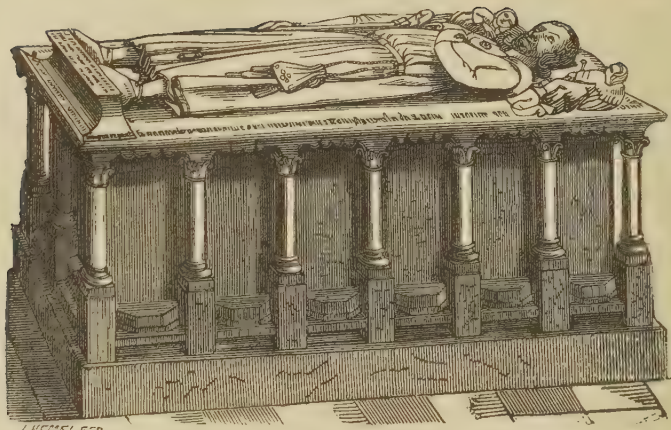


sont ordinairement disposées autour du socle ou du massif de maçonnerie. Parfois on les réunit au moyen d'arcatures, d'autres fois le rebord saillant de la grande dalle qui couronne le socle vient s'appuyer sur les colonnettes (fig. 490). Au XII<sup>e</sup> siècle, les cénotaphes commencèrent à être surmontés de l'effigie du défunt sculptée en relief ou bien, quoique rarement, gravée au trait ou dessinée en émail. Le personnage est ordinairement représenté étendu sur un lit de parade avec tous les insignes de sa dignité : les évêques portent la mitre et la crosse, les rois et les princes la couronne et le sceptre. Ces statues couchées ne présentent pas l'aspect d'un mort ; car elles ont les yeux ouverts, les gestes et les attitudes de personnes vivantes. De petits anges balancent des encensoirs ou soutiennent le coussin sur lequel repose la tête du personnage. Quelquefois le tombeau était placé sous un baldaquin ou un dais. Ces monuments n'étaient élevés qu'à la mémoire des princes et des plus hauts dignitaires ecclésiastiques. Pour ne pas encombrer les églises, on les plaça souvent, à l'intérieur, dans les chapelles absidales ou sous des arcades pratiquées dans l'épaisseur des murs, et, à l'extérieur, dans les cloîtres et les salles capitulaires. Seuls, les tombeaux des fondateurs et des bienfaiteurs insignes d'une église ou d'un monastère étaient érigés dans le chœur.

Il existait autrefois, en Belgique, un nombre très considérable de cénotaphes romans, surmontés de la statue couchée du défunt ; la plupart ont été détruits. Les plus remarquables qui nous restent sont, sans contredit, les deux tombeaux qu'on voit à l'église de Saint-Pierre à Louvain. Le plus ancien, que nous reproduisons (fig. 490), est celui du duc de Brabant Henri I, mort en 1235, qui s'élevait primitivement au milieu du chœur. On le démolit le 28 janvier 1800. Ses débris, enfouis dans l'église même, furent retirés de terre le 28 avril 1835, et utilisés pour la restauration du monument, qui se trouve actuellement dans une des chapelles absidales. Ce monument se compose d'un bloc de marbre presque noir, autour duquel sont disposées des colonnettes avec chapiteaux à crochets, formant des niches avec socles pour y placer des statuettes. La statue de Henri, en haut-relief, est couchée sur la tombe. Le duc porte un manteau et une tunique serrée autour du corps par une ceinture, à laquelle pend une aumônière ; de la main droite il tient un sceptre terminé en fleur de lis. Deux archanges, saint Michel et saint Gabriel, encensent la tête du duc, qui est ceinte d'une couronne de feuillage et repose sur un coussin.

Le second tombeau roman de Saint-Pierre à Louvain est celui de

Fig. 110.



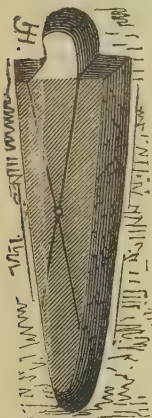
Tombeau de Henri I, duc de Brabant, mort en 1235,  
à l'église de Saint-Pierre à Louvain.

Mathilde et de Marie, l'une épouse, et l'autre fille du duc Henri I. Ce monument se trouve dans le bas côté nord du chœur, sous une arcade en anse de panier; il a été placé en cet endroit vers 1430, lors de la reconstruction du chœur de l'église. Les statues des deux princesses sont couchées sous des dais trilobés, supportés par des colonnettes et terminés, à leur partie supérieure, par des créneaux; elles portent des manteaux et des tuniques longues et étroites, serrées autour des reins par des ceintures ornées, auxquelles pendent des aumônières. Leurs têtes reposent sur des coussins, et leurs pieds touchent des modillons soutenus par des têtes d'ange. Dans le lobe central de chaque dais on voit un ange balançant un encensoir. La duchesse Mathilde, morte en 1211, tient de la main gauche un livre, et de la droite une boule pour marquer qu'elle appartient à la famille des comtes de Boulogne. L'impératrice Marie, morte en 1260, porte dans la main gauche une couronne. Ce magnifique monument est fortement endommagé : les orfèvres, croyant qu'il était en pierre de touche, ont souvent tenté d'en enlever des fragments.

Les deux tombeaux que nous venons de décrire datent du XIII<sup>e</sup> siècle; aussi appartiennent-ils déjà, principalement le second, par quelques parties, telles que les arcatures trilobées, au style ogival ou du moins au style de transition.

3. **Tombeaux non apparents.** Ils consistent, comme pendant la période précédente, dans des coffres de pierre ou de maçonnerie, plus larges vers la tête que vers les pieds et fermés par un couvercle plat ou prismatique. A l'intérieur du tombeau on trouve quelquefois, surtout depuis le XI<sup>e</sup> jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle, un espace circulaire destiné à recevoir la tête du cadavre. Les

Fig. 491.



Tombeau aux ruines  
de Saint-Bavon à  
Gand.

tombeaux souterrains qu'on a découverts à Ave (Namur) et dans les ruines de l'abbaye de Saint-Bavon à Gand présentent cette disposition. La plupart des tombeaux de Gand (fig. 491) sont construits en briques et enduits, à l'intérieur, d'un ciment rougeâtre bien conservé. Quelques-uns sont munis, sur le fond, de deux rainures, à l'intersection desquelles on a ménagé une ouverture destinée à laisser les matières visqueuses se perdre dans le sol.

A l'église de Forest, près de Bruxelles, on conserve religieusement le tombeau dans lequel, selon la tradition, fut enseveli le corps de sainte Alène. Il est de pierre bleue et présente la même forme que les tombeaux d'Ave et de Gand. Au XIII<sup>e</sup> siècle, on l'a entouré de quatre tablettes de pierre posées verticalement et percées d'arcades cintrées à travers lesquelles on peut l'apercevoir. Les tablettes supportent une dalle en forme de trapèze, sur laquelle on a gravé au trait l'image de la sainte.

4. **Pierres tombales.** L'usage des pierres tombales continua pendant la période romane. La plupart ont la forme d'un trapèze ; quelques-unes aussi, surtout les plus anciennes, sont rectangulaires. Leur décoration consiste ordinairement en figures géométriques, feuillages et figures symboliques. Rarement on y lit, comme dans les exemples suivants (fig. 492 et 493), empruntés à l'église de Bonn, le nom du défunt, sa qualité et la date de son décès. Ces dalles tumulaires remontent probablement au IX<sup>e</sup> ou au X<sup>e</sup> siècle. Elles sont toutes les deux ornées d'une croix ; la seconde porte, en outre, les personifications du soleil et de la lune. Sur la première se trouve l'inscription : OBIIT GODESCALC[VS] DI[ACONVS ?] VI ID[VS] FEBR[VARII] ; et sur la seconde : OBIIT REMIGH VIDVA LAICA K[A]L[ENDIS] OCT[OBRIS] ; et : † DILIGAM .. V..... AA CARITA ... DEO ES .. VI DILIGIT ERAT EMS .. V .. VII ..... TVS EST \* VIVIT IN EO. L'absence de l'année du décès est un indice de la haute ancienneté de ces pierres tombales.

Fig. 492.

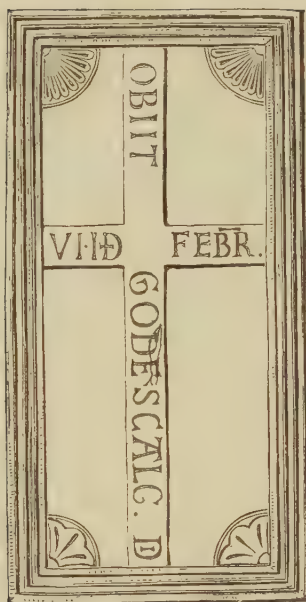
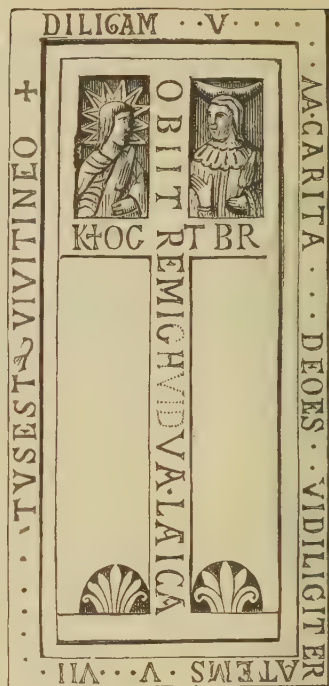


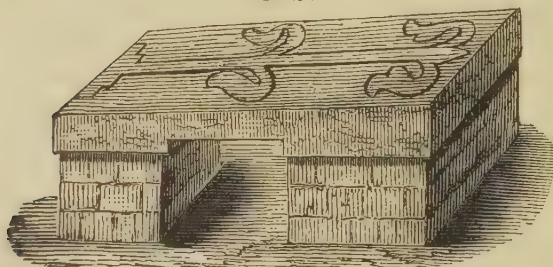
Fig. 493.



Pierres tombales à l'église de Bonn (Prusse rhénane).

Il ne nous reste en Belgique qu'un très petit nombre de pierres tombales de l'époque romane. Nous en donnons une (fig. 494) que l'on voit dans la

Fig. 494.



Pierre tombale de saint Guidon à Anderlecht.

crypte d'Anderlecht et qui, d'après la tradition, a recouvert, pendant plusieurs siècles, les restes mortels de saint Guidon. Elle a la forme d'un trapeze et est placée à deux pieds environ au-dessus du pave-

ment. Les pèlerins passaient autrefois, à genoux, au-dessous de cette pierre et professaient de cette manière leur vénération pour cette relique.



Voici (fig. 495) encore une pierre du XII<sup>e</sup> siècle, trouvée dans la crypte de l'abbaye de Saint-Michel à Anvers :

Fig. 495.



Pierre tombale du XII<sup>e</sup> siècle à Anvers.

Il existe, dans l'église de Sainte-Marie-du-Capitole à Cologne, un grand nombre de pierres tombales du XII<sup>e</sup> siècle, ornées presque toutes de figures géométriques.

Les pierres tombales portant en relief l'effigie du défunt n'apparaissent que vers la fin de la période romane. Une très curieuse pierre de cette époque est celle qui fut sculptée, au XII<sup>e</sup> siècle, pour être placée sur le tombeau de sainte Plectrude, femme de Pepin de Herstal, dans l'église de Susteren. Cette pierre, qui existe encore dans cette église, a été reproduite par la gravure dans le *Messenger des sciences historiques*, 1862, p. 44.

Une pierre tombale, rectangulaire, composée de petits morceaux carrés et triangulaires de marbre blanc et bleu artistement disposés, se trouve dans le pavement du chœur de l'église de Saint-Barthélemi à Liège. Elle est encadrée dans une double inscription, l'une, la plus proche de la mosaïque, est du XIII<sup>e</sup> siècle et nous apprend que la tombe que recouvrait autrefois la mosaïque était celle de Godescalc de Morialmé, fondateur de l'église, mort en 1010; l'autre, qui forme le cadre extérieur, dit que le monument a été transporté de la nef dans le chœur au mois de juin 1334. Cette pierre a été reproduite dans le *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, XI, 1872, p. 387. La dalle tumulaire de Wéric de Staepel, abbé de Saint-Trond, mort en 1180, que l'on voit dans la petite église de Saint-Pierre près de Saint-Trond, présente également un travail de mosaïque; dans la composition de laquelle entrent les marbres les plus précieux, tels que le vert et le jaune antiques, le serpentín, le granit d'Égypte et le porphyre. Elle est, rectangulaire comme celle de Liège, et encadrée dans une inscription à la mémoire de l'abbé.

#### § 4. — FONTS BAPTISMAUX.

Les cuves baptismales, appelées communément *fonts baptismaux*, avaient de grandes dimensions pendant toute la période romane, parce qu'on continuait d'administrer le baptême par immersion jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle.

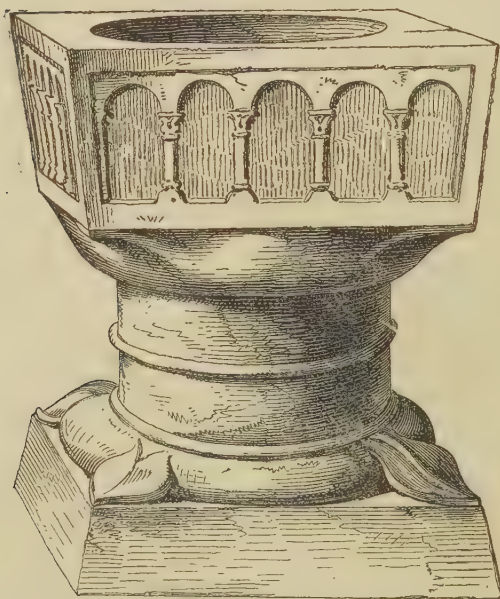
Fig. 496.



Fonts en cuivre provenant de Saint-Germain de Tirlemont

(1149).

Fig. 497.



Fonts du XII<sup>e</sup> siècle à Thynes (Namur).

La plupart des fonts étaient de pierre. On en trouve cependant, en Belgique en Allemagne, qui sont de bronze ou de cuivre. En France, et surtout en Angleterre, on en voit aussi de plomb.

Les fonts romans présentent des formes très variées. Il en est quelques-uns qui, ressemblant à une cuve, sont ronds (fonts de St-Barthélemi à Liège, que nous donnons ci-dessous fig. 502, et de Saint-Germain de Tirlemont, actuellement au musée royal d'antiquités à Bruxelles), ou polygones (fonts de Gross-Saint-Martin à Cologne), et reposent sur le dos de lions ou d'autres animaux réels, symboliques ou fantastiques.

Voici (fig. 496) les fonts de l'église Saint-Germain de Tirlemont. Dans les arcatures on voit le baptême de Notre-Seigneur dans le Jourdain, le Christ en croix entre Longin et le porte-éponge, le

Sauveur foulant aux pieds l'aspic et le basilic, ou assis sur l'arc-en-ciel, plusieurs apôtres et saint Germain d'Auxerre, patron de l'église. On y lit :

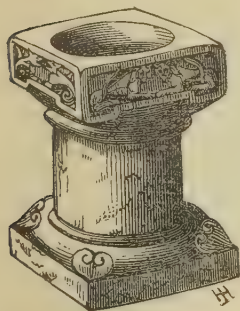
† CRISTVS FONS VITE FONTEM SIC CONDIDIT ISTVM

† VT NISI PER MEDIVM MISERI REDEAMVS AD IPSVM ;

et plus bas : VERBO ACCEDENTE AD ELEMENTVM FIT SACRAMENTVM.

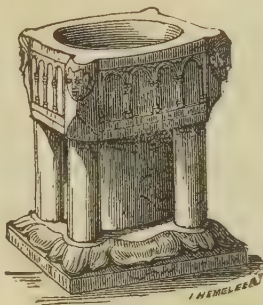
Une inscription sur les bandes verticales, nous apprend que ces fonts, dont l'exécution est tout à fait barbare, datent de l'année 1149 : † ANNO D[OMI]-

Fig. 498.



Fonts du XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle  
à Gallaix (Hainaut).

Fig. 499.

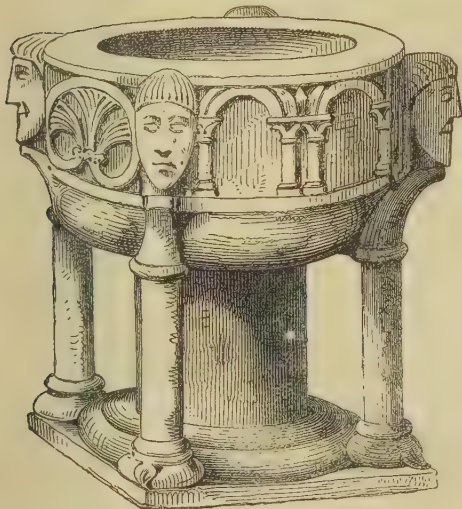


Fonts du XII<sup>e</sup> siècle à Russon  
(Limbourg).

NICE INCARNATIONIS  
M<sup>o</sup> C<sup>o</sup> QVADRAGESI-  
MO NONO REGNANTE  
CVNRADO EPISCOPO  
HENRICO II<sup>o</sup> DE DIO-  
NANTE MARCHIONE  
SEPTENNI GODEFRI-  
DO.

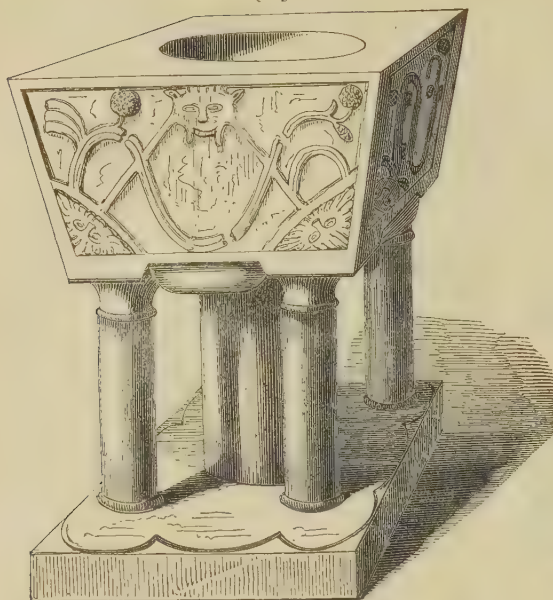
La plupart des fonts romans se composent d'un réservoir porté sur un gros fût cylindrique (ou quelquefois aussi, quoique rarement, sur un pilier carré), tantôt unique (fonts de Thynes, fig. 497; de Gallaix, fig. 498, et de Lixhe), tantôt cantonné de quatre colonnettes qui soutiennent les angles du réservoir. Cette dernière forme a été la plus répandue en Belgique, et un grand nombre de fonts de ce genre ont été conservés jusqu'aujourd'hui, par exemple à Russon (fig. 499), à Gosnes (fig. 500), à Hour (fig. 501) et dans plusieurs

Fig. 500.



Fonts du XII<sup>e</sup> siècle à Gosnes (Namur).

Fig. 501.



Fonts du xiii<sup>e</sup> siècle à Hour (Namur).

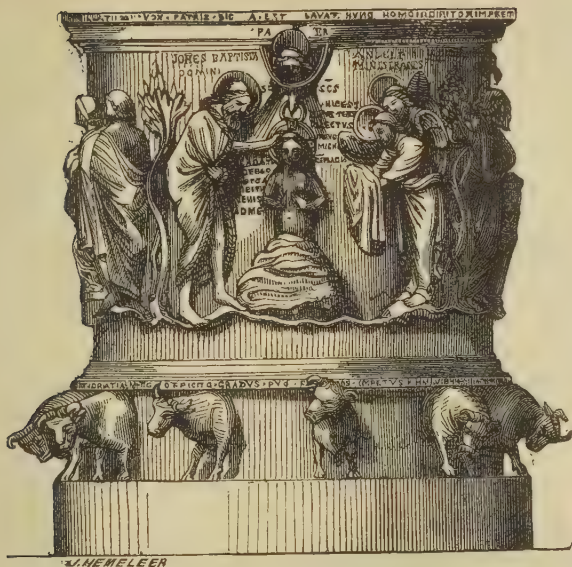
églises de l'Allemagne, notamment à Gladbach et à Andernach. En Belgique on en trouve aussi à Steenockerzeel, Tessenderloo, Limmel, Eysden, Termonde, Zedelghem, Lichtervelde, Deux-Acren, Pondromé, Flostoy, Achenne, Bastogne, etc. La cuve baptismale, généralement carrée à l'extérieur, plus rarement de forme barlongue ou cylindrique, est munie d'un réservoir circulaire ou ovale.

L'extérieur de la cuve porte presque toujours des sculptures plus ou moins riches, telles que rinceaux, feuillages, arcatures, animaux fantastiques, mascarons; on y voit même quelquefois des sujets légendaires ou historiques. C'est ainsi que la dernière cène est représentée sur une des faces des fonts de Termonde.

Les fonts les plus remarquables qu'on possède en Belgique sont, sans contredit, ceux de Saint-Barthélemy de Liège. Ils sont de bronze et datent du xii<sup>e</sup> siècle : le chroniqueur liégeois Jean d'Outremeuse nous apprend que *Lambert Patras, le batteur de Dinant, les fist en l'an 1112*, à la demande d'Hélin, chanoine de Saint-Laurent et abbé de Notre-Dame. La cuve baptismale, construite sans doute pour rappeler la *mer d'airain* du temple de Salomon, reposait autrefois sur douze bœufs; il n'en reste plus que dix aujourd'hui. Elle mesure 1<sup>m</sup>,03 de diamètre sur 0<sup>m</sup>,625 de hauteur, de manière que le baptême par immersion pouvait s'y administrer facilement. Les scènes représentées en relief autour de la cuve sont au nombre de cinq : 1<sup>o</sup> la prédication de saint Jean Baptiste; 2<sup>o</sup> le baptême qu'on appelle *baptême*



Fig. 502.



Fontes de l'église de Saint-Barthélemy à Liège (1112).

*de pénitence*, administré par le précurseur; 3<sup>o</sup> le baptême de Notre-Seigneur; 4<sup>o</sup> le baptême du centurion Corneille par saint Pierre; 5<sup>o</sup> le baptême du philosophe Craton par l'apôtre saint Jean. Le couvercle, qui n'existe plus, représentait les apôtres et les prophètes. Voici comment l'évêque Otbert décrit les fontes qui nous occupent :

Fontes fecit opere fusili  
Fusos arte vix comparabili  
Duodecim qui fontes sustinent  
Boves typum gratiae continent  
Materia est de mysterio  
Quae tractatur in baptisterio.

Hic baptizat Joannes Dominum  
Hic gentilem Petrus Cornelium  
Baptizatur Craton philosophus  
Ad Johannem confluit populus  
Hoc quod fontes desuper operit  
Apostolos prophetas exerit.

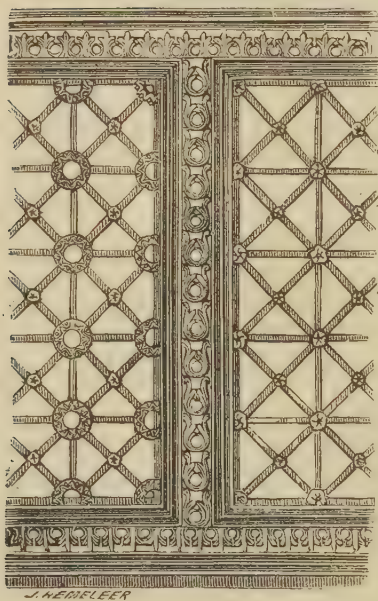
La face reproduite dans notre gravure représente le baptême de Jésus-Christ. Au milieu se trouve le Sauveur, couronné du nimbe crucifère; les eaux lui montent jusqu'à mi-corps. Le Saint-Esprit, figuré par une colombe à nimbe simple, plane sur la tête du Sauveur; le Père éternel, sous la figure humaine, portant également le nimbe simple, fait entendre du haut du ciel les paroles : HIC EST FILIVS MEVS DILECTVS IN QVO MICHI COMPLACVI. Le ciel est représenté par un demi-cercle entourant la tête du Père éternel.

A la droite du Christ se trouve saint Jean Baptiste, à sa gauche on voit deux anges pour le servir : ANGELI MINISTRANTES.

Pendant toute la période romane, on a figuré de cette manière le baptême de Notre-Seigneur. Sur les fonts de Tirmont (fig. 496), de Pont-à-Mousson, et même sur ceux de Hildesheim, qui datent de la dernière moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, le nombre et la position des personnages sont identiquement les mêmes. Sur les fonts de Fenal (Namur) on voit également le Christ plongé dans l'eau, la colombe, les anges et saint Jean Baptiste ; mais la figure du Père éternel fait défaut. A Bruges, dans la chapelle basse du Saint-Sang, le même sujet a été représenté sur le tympan d'une porte : le Sauveur, ayant à sa gauche le précurseur, se trouve au milieu des eaux qui lui montent jusque près des épaules ; le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, plane au-dessus de l'épaule droite du Christ.

## § 5. — GRILLES.

Fig. 503.



Grille de bronze à Aix-la-Chapelle (IX<sup>e</sup> siècle).

Les Romains faisaient souvent des grilles coulées en bronze. Jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle, les grilles de bronze furent encore quelquefois employées en Italie et dans la partie sud de l'Allemagne. Charlemagne même s'en servit à l'église d'Aix-la-Chapelle ; mais ces grilles de bronze sont, comme l'édifice lui-même où elles sont placées, une importation méridionale. Nous donnons (fig. 503) une partie de ces intéressantes clôtures.

« L'art du forgeron, dit Viollet-le-Duc, se perfectionna singulièrement pendant les XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles. Il faut savoir qu'alors on n'avait pas les moyens de fabrication introduits par l'industrie moderne ; le fer était étendu en plaques ou corroyé en forme de barres, à la main, sans le secours de ces cylindres puissants qui, au-

jourd'hui, réduisent instantanément un bloc de fer rouge en fil de fer. Obtenir une barre de fer longue, d'une égale épaisseur, bien équarrie et dressée, c'était là une première difficulté, dont nous ne pouvons avoir une idée, puisque tous les fers nous sont livrés, par les usines, réduits en barres de toutes grosseurs et de sections très variées, sans que la main du forgeron ait en rien participé à ce premier travail... On comprendra sans peine que, lorsqu'il fallait réduire à la main un morceau de fer rougi en une barre, on évitait autant que possible de donner à ces barres une grande longueur. Le forgeron, obligé de retourner le bloc sur l'enclume et de l'amener peu à peu aux dimensions d'une tringle équarrie, ne pouvait dépasser certaines dimensions assez peu étendues, et devait chercher, par des combinaisons d'assem-

Fig. 504.

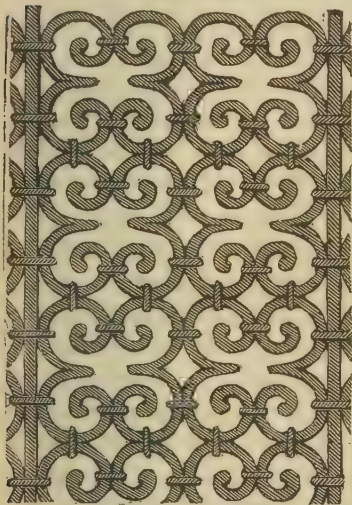
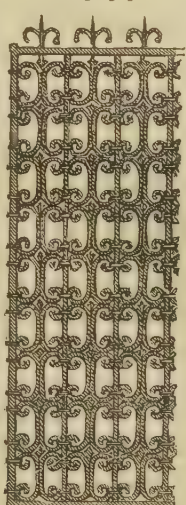


Fig. 505.



blage, à éviter les pièces très longues, par conséquent très lourdes. Cela seul explique pourquoi les plus anciennes grilles sont composées, autant que possible, de petites pièces de forge. » *Dictionnaire de l'archit.*, VI, p. 55.

Pendant le XI<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle, les grilles se composent toujours de montants verticaux com-

Grille à l'abbaye de Cluny (France). Grille de Cravan (France). pris dans un châssis et renfermant des ornements formés de brindilles en fer à section carrée ou rectangulaire. Ces ornements consistent le plus souvent dans des enroulements du genre de ceux que nous donnons ici (fig. 504 et 505).

## § 6. — MOBILIER RELIGIEUX.

1. **Orfèvrerie et émaillerie.** On trouvera ci-dessus, p. 222, un court aperçu des procédés techniques employés dans le travail et la décoration des

métaux. Nous y renvoyons le lecteur pour l'intelligence de ce que nous allons dire de l'histoire de l'orfèvrerie et de l'émaillerie pendant la période romane.

Au VIII<sup>e</sup> siècle, la décadence des sciences et des arts était complète en Occident, par suite des guerres continuelles qu'avait provoquées l'invasion des barbares. Les procédés techniques des arts industriels les plus faciles à pratiquer y étaient presque entièrement tombés dans l'oubli. Dans l'empire d'Orient, au contraire, la culture des arts ne cessa de prospérer depuis Constantin le Grand jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle inclusivement, grâce à la protection généreuse des empereurs byzantins. Aussi lorsque, aux premiers moments de calme qui suivirent les tempêtes politiques, on songea, en Italie et dans le reste de l'Occident, à doter d'un mobilier convenable les églises et les basiliques qu'on venait d'élever ou de restaurer, fut-on obligé de s'adresser à Constantinople, soit pour s'y procurer les objets qu'on désirait, soit pour obtenir des ouvriers exercés qui consentissent à venir travailler en Occident.

Vers le premier quart du VIII<sup>e</sup> siècle les édits iconoclastes, lancés par les empereurs d'Orient, et dont nous avons déjà parlé ci-dessus, p. 302, vinrent favoriser singulièrement le réveil de l'art en Italie. Ils provoquèrent l'émigration vers l'Occident d'un grand nombre d'artistes, sûrs de trouver là un appui et des moyens d'existence auprès des papes et des évêques qui résistaient énergiquement à l'empereur. Les papes les accueillirent avec faveur et, dès le pontificat de Grégoire III (731-741), malgré les guerres que celui-ci eut à soutenir contre Liutprand, roi des Longobards, on vit renaître à Rome le culte des arts. Cette renaissance fut plus forte encore après que Charlemagne eut vaincu Didier (774) et livré aux papes les trésors des rois longobards. Les papes Adrien I et Léon III donnèrent à tous les arts, et particulièrement à l'orfèvrerie, la plus vive impulsion. Grâce à la prospérité qui en fut la conséquence, les plus habiles sculpteurs se mirent à travailler les métaux précieux, et l'orfèvrerie domina bientôt tous les autres arts.

Pendant longtemps les artistes vraiment dignes de ce nom, peintres, sculpteurs, orfèvres et autres, continuèrent à venir de Byzance, et lorsque, au commencement du IX<sup>e</sup> siècle, Charlemagne voulut décorer de mosaïques et enrichir de vases sacrés et d'autres objets d'art l'oratoire qu'il venait d'élever à Aix-la-Chapelle, il s'adressa à des artistes grecs ou aux élèves qu'ils avaient formés en Italie, particulièrement à Ravenne.

Sous les faibles successeurs de ce prince, l'art cessa de se développer et



retomba, dans l'Europe centrale et occidentale, dans le même état de barbarie où il s'était trouvé avant les efforts faits par Charlemagne pour le relever.

Pendant le VIII<sup>e</sup>, le IX<sup>e</sup> et le X<sup>e</sup> siècle, l'orfèvrerie produisit, en Occident, non seulement des vases, des bijoux, des bas-reliefs, mais aussi des statues et même des émaux, comme le prouve l'autel d'or de Saint-Ambroise terminé à Milan, en 835, par l'orfèvre Wolvinus. Cependant, à partir du milieu du IX<sup>e</sup> siècle, les bas-reliefs, les émaux et tous les objets qui requièrent, dans leurs auteurs, une grande somme de talents artistiques devinrent de plus en plus rares, et l'on peut dire, sans exagération, que l'amoncellement des pierres précieuses et un travail délicat de filigranes constituent le caractère particulier de l'orfèvrerie carlovingienne.

Les pierres précieuses étaient fournies par l'Orient. Pour les transporter facilement, on les enfilait sur une corde. Cette circonstance explique pourquoi presque toutes les pierres précieuses qui décorent les objets du moyen âge sont perforées. On les employait à l'état brut, sans les tailler; et les bâtes qui les sertiennent épousent leurs contours irréguliers. A défaut de pierres nouvelles livrées par le commerce, et probablement même sans cette raison, on ne se faisait aucun scrupule de se servir de camées et d'intailles antiques, portant le plus souvent des représentations empruntées à la mythologie grecque et romaine. Sur la croix du trésor de Saint-Servais de Maestricht, que nous donnons ci-dessous, fig. 517, p. 468, est enchâssé, sous les pieds de l'image du Christ, un beau camée antique en onyx avec la figure du dieu Mars.

Au commencement du X<sup>e</sup> siècle, l'art était arrivé en Allemagne, en Belgique et dans les contrées voisines, à un tel état de décadence et d'oubli, qu'à peine y trouvait-on encore, dans de rares monastères, l'un ou l'autre ouvrier habile, intelligent et doué de quelque goût naturel, mais presque pas digne du nom d'artiste. Cependant, vers la fin de ce siècle, il se produisit, en Occident, un retour sérieux vers les études artistiques : les artistes grecs furent encore ici, comme précédemment en Italie, les éducateurs qui présidèrent à ce retour. Voici ce qui donna lieu à cette renaissance.

Othon II, qui partageait l'empire d'Occident avec son père Othon le Grand, épousa, en 971, Théophanie, parente de l'empereur d'Orient, Romain le Jeune, et petite-fille de Constantin Porphyrogénète, l'intelligent protecteur des arts à Byzance. La jeune princesse, qui avait appris à aimer les arts dans sa patrie, en continua la culture en Allemagne, à la cour de son époux.

Elle apportait avec elle une riche dot dont faisaient partie une grande quantité d'or et des bijoux magnifiques. De plus, elle amenait, à sa suite, une phalange d'artistes, parmi lesquels se trouvaient des orfèvres et des émailleurs, qui se fixèrent à Trèves, auprès de la cour de l'empereur. Aidés par des ouvriers d'origine germanique formés sous leur habile direction, ces artistes exécutèrent plusieurs belles pièces d'orfèvrerie et d'émaillerie qui font encore aujourd'hui l'admiration des connaisseurs. Ce fut là l'origine de l'école artistique qui florissait à Trèves pendant le dernier quart du <sup>x</sup>e siècle, école qui produisit un grand nombre d'objets d'orfèvrerie décorés de filigranes, de plaques d'or repoussé, de pierreries et d'émaux cloisonnés, ne le cédant en rien aux plus beaux émaux des meilleures époques. Ces émaux sont extrêmement remarquables, non seulement à cause de la beauté et de la parfaite harmonie des tons, mais aussi à cause de la limpidité de certaines couleurs complètement transparentes. Plusieurs des chefs-d'œuvre de cette école ont échappé à la destruction des temps et sont parvenus jusqu'à nous. Nous citerons : 1<sup>o</sup> un autel portatif consacré en l'honneur de l'apôtre saint André; 2<sup>o</sup> une gaine destinée à contenir un clou de la vraie Croix; 3<sup>o</sup> un reliquaire renfermant le bâton pastoral de saint Pierre, et 4<sup>o</sup> une couverture d'évangélaire composée d'émaux, de pierreries et de plaques d'or battu et repoussé, encadrant une tablette d'ivoire sculpté. Les deux premières pièces appartiennent à la cathédrale de Trèves, la troisième au trésor de la cathédrale de Limbourg-sur-la-Lahn, et la quatrième à la bibliothèque grand-ducale de Gotha.

Les documents historiques nous apprennent que les deux derniers objets, bien qu'éloignés maintenant de Trèves, ont cependant une origine commune avec les premiers et sortent des mêmes ateliers : le reliquaire du bâton de saint Pierre était, il n'y a pas si longtemps encore, la propriété de la cathédrale de Trèves, et l'évangélaire de Gotha provient de l'abbaye d'Echternach, près de Trèves, qui l'a possédé jusqu'au moment de sa suppression à la fin du <sup>xviii</sup>e siècle. Elle l'avait reçu en don de l'impératrice Théophanie elle-même; aussi celle-ci est-elle figurée, avec son jeune fils Othon III, sur les plaques d'or battu et repoussé qui, conjointement avec les émaux, décorent la couverture liturgique.

A ces objets si intéressants pour l'histoire des origines de l'orfèvrerie en Occident nous ajouterons encore quatre croix émaillées conservées dans le trésor de l'église d'Essen, petite ville de Westphalie, où existait jadis une célèbre abbaye gouvernée successivement, à la fin du <sup>x</sup>e et au commen-

cement du XI<sup>e</sup> siècle, par trois abbesses du nom de Mathilde et proches parentes de l'impératrice Théophanie. Ces croix, sorties aussi des ateliers de Trèves, présentent d'autant plus d'intérêt que, fabriquées à quelques années de distance, elles permettent de suivre exactement le développement et les premières phases de l'orfèvrerie et de l'émaillerie en Allemagne.

Cette école d'orfèvrerie et d'émaillerie, trop peu remarquée jusqu'ici, mais qui ne tardera pas à acquérir, dans le monde des archéologues, la juste célébrité qu'elle mérite, fut pendant quelque temps le centre du mouvement artistique en Allemagne et donna naissance aux célèbres écoles d'émailleurs qui se développèrent, un peu plus tard, sur les bords du Rhin et de la Meuse.

En Belgique, nous ne possédons pas de spécimens des beaux émaux cloisonnés tréviriens du X<sup>e</sup> ni même du XI<sup>e</sup> siècle, si ce n'est peut-être quatre petites rosaces qui décorent si gracieusement un des ais de la couverture d'évangélaire du frère Hugo, conservé à Namur, dans le trésor des Sœurs-de-Notre-Dame, et dont nous parlerons en traitant du mobilier de la période ogivale.

La restauration artistique, commencée sous l'influence des ouvriers byzantins, fut extrêmement rapide en Allemagne. Dès la fin du X<sup>e</sup> siècle, presque au moment même de sa formation, l'école de Trèves, que dirigeait l'évêque Egbert (977-993), donna naissance, sur le territoire germanique, à plusieurs autres centres artistiques créés par les évêques dans leurs palais épiscopaux ou par les abbés dans l'enceinte de leurs monastères. Willegis, archevêque de Mayence (976-1011), saint Bernward, évêque de Hildesheim (992-1011), et le bienheureux Richard, abbé du riche monastère de Saint-Viton de Verdun (1004-1046), se distinguèrent tout particulièrement par l'intelligente protection qu'ils accordèrent à la renaissance de l'art en Occident. Le premier fit exécuter, pour son église de Mayence, un nombre considérable de pièces d'orfèvrerie du plus grand prix ; le second, qui avait séjourné à la cour impériale comme précepteur d'Othon III, établit, dans son palais, des ateliers où de nombreux orfèvres travaillaient les métaux précieux ; il les visitait journellement et les dirigeait lui-même ; en outre, il procura à de jeunes artistes les moyens de voyager afin qu'ils pussent se perfectionner dans leur art par l'étude de ce qui se pratiquait ailleurs. Le bienheureux Richard, ami intime et conseiller de l'empereur saint Henri, entreprit le pèlerinage de Terre-Sainte, et revint dans sa patrie en passant par Constantinople. Dans cette ville il fut reçu avec distinction par l'empereur et le patriarche grec, qui

le comblèrent de présents. Toutes ces circonstances excitèrent en lui le goût des arts. De retour à Verdun, il fit rebâtir l'église de son abbaye, la décora avec une grande magnificence et la dota d'un riche mobilier en harmonie avec le monument. Hugon, le biographe de Richard, énumère en détail les nombreuses pièces d'orfèvrerie exécutées par l'abbé pour sa nouvelle église.

Saint Henri, qui gouverna l'empire d'Occident pendant le premier quart du XI<sup>e</sup> siècle (1002-1024), fut aussi un des grands promoteurs de la restauration artistique en Allemagne. La piété de ce prince le porta à faire aux églises de son empire des dons considérables, consistant presque exclusivement en objets d'orfèvrerie, tels que calices, pyxides, croix d'autel, couvertures d'évangélaire et parements d'autel. Nous avons mentionné ci-dessus, p. 422, deux parements d'autel en or massif donnés par le saint empereur à la cathédrale de Bâle et à l'église d'Aix-la-Chapelle.

L'impulsion si vive, imprimée en Allemagne à l'art de l'orfèvrerie pendant le XI<sup>e</sup> siècle, fut loin de se ralentir au siècle suivant, et, au moins pendant la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, ce pays resta à la tête du mouvement artistique de l'Europe centrale et occidentale.

Le goût de l'orfèvrerie se répandit en Belgique dès les premières années du XI<sup>e</sup> siècle. A cette époque, cet art était déjà en grand honneur à l'abbaye de Gembloux, où nous voyons l'abbé Olbert, élu en 987, doter l'église, qu'il avait reconstruite, de nombreuses pièces d'orfèvrerie, parmi lesquelles se trouvait un parement d'autel d'argent repoussé et ciselé. Tithmar, l'un des successeurs d'Olbert, devenu abbé en 1071, décora de bas-reliefs d'argent repoussé et ciselé l'ambon de l'Évangile et la châsse de saint Exupère. A Waulsort, l'abbé Érembert, mort en 1033, était un orfèvre habile ; il exécuta pour son église deux bas-reliefs d'argent, dont l'un recouvrait l'autel principal, l'autre la châsse de saint Éloque. Les évêques de Liège et de Tournai, les abbayes bénédictines de Stavelot, de Saint-Laurent de Liège et bien d'autres encore, cultivèrent l'orfèvrerie avec la même ardeur et produisirent des œuvres remarquables, dont les caractères offrent la plus grande analogie avec ceux de l'orfèvrerie rhénane.

Grâce à l'emploi de l'émail les objets d'orfèvrerie changèrent complètement d'aspect au XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup> siècle. Auparavant l'amoncellement des pierreries reliées par des rinceaux de filigranes avait constitué tout le secret de l'ornementation des orfèvres occidentaux ; dès la fin du X<sup>e</sup> siècle, des plaques gemmées et repoussées alternent le plus souvent avec des plaques



émailées. Celles-ci se rencontrent non seulement dans les grandes pièces d'orfèvrerie, telles que les châsses et les parements d'autel, mais même sur les moindres objets.

La fonte et la ciselure furent aussi employées très souvent par les orfèvres de la période romane. Au XII<sup>e</sup> siècle, la ciselure est généralement bien soignée; et, à la même époque, le dessin devient plus correct. Ce fut par le procédé de la fonte ciselée qu'on exécuta les objets en cuivre connus sous le nom de *dinanderies*, tels que les fonts de Saint-Barthélemi à Liège et de Saint-Germain à Tirmont. On fabriqua encore, au moyen du même procédé, une quantité innombrable d'objets de moindre dimension, par exemple des statuettes, des chandeliers, des encensoirs et même des calices.

Les plaques travaillées au repoussé aussi se rencontrent fréquemment sur les objets d'orfèvrerie romane. Elles reproduisent soit des sujets bibliques ou légendaires, soit des symboles, soit de simples motifs de décoration. Quelquefois pour obtenir une fabrication à bon marché, on eut recours à l'estampage.

Les premiers émaux fabriqués en Allemagne furent des émaux cloisonnés sur or ou argent, semblables à ceux que les Byzantins fabriquaient pendant la dernière moitié du X<sup>e</sup> siècle; plus tard on employa aussi le cuivre, dont on dorait les parties restées apparentes après l'incrustation de l'émail. Dès le commencement du XI<sup>e</sup> siècle, on substitua en certains endroits, l'émail champlé au cloisonné. Très probablement le bienheureux Richard, abbé de Saint-Viton à Verdun, pratiqua le premier cette substitution, qui devint générale, en Occident, pendant le XII<sup>e</sup> siècle.

Jusque vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, l'influence byzantine se fait sentir dans l'émaillerie rhénane. Bien longtemps, en effet, les émailleurs allemands s'inspirent du style oriental, et reproduisent plus ou moins fidèlement des types byzantins, les modifiant toutefois selon leur génie propre et particulier. Leurs procédés techniques aussi trahissent souvent l'origine byzantine de l'art allemand : c'est ainsi, par exemple, que, dans les émaux cloisonnés, et même dans les plus anciens émaux champlé, les carnations sont rendues par la pâte vitreuse, à l'instar de ce qui se pratiquait à Constantinople.

Cependant les émailleurs des bords du Rhin ne tardèrent pas à graver, sur le métal épargné, les figures de petite dimension, tandis que, pour les grandes, ils continuèrent encore, pendant quelque temps, à émailler les vêtements; et, dans ce cas, ils ne se servaient de la gravure que pour les

carnations. A la fin du XII<sup>e</sup> siècle, sans doute pour procéder d'une manière plus expéditive, ils se mirent à graver les figures entières, même lorsqu'elles avaient une certaine étendue, et ne manquaient presque jamais alors de nieller les intailles, souvent assez larges et assez profondes, de la gravure. Pour le champ des parties ornementales, presque toujours composées de délicieux rinceaux, l'usage de l'émail persista jusqu'au moment de l'abandon du procédé du champlevé.

Les changements dans les procédés techniques que nous venons de constater et l'adoption, vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, d'un style nouveau où l'interprétation de la végétation indigène obtenait de jour en jour une part plus large, finirent par transformer complètement, en un petit nombre d'années, l'aspect des produits de l'orfèvrerie et de l'émaillerie rhénane.

En France, les orfèvres du XI<sup>e</sup> siècle et des premières années du XII<sup>e</sup> continuèrent à se servir exclusivement, pour la décoration de leurs œuvres, de plaques repoussées, ciselées ou même simplement estampées, et d'applications de pierreries reliées par des filigranes. Parmi ceux qui, dans ce pays, protégèrent l'art de l'orfèvrerie, le plus méritant est, sans contredit, Suger, abbé de Saint-Denis près Paris, ministre du roi Louis le Gros et régent du royaume de France sous Louis VII. Passionné pour toutes les branches de l'art, il reconstruisit son église et la décora magnifiquement. Il fit aussi restaurer les pièces du trésor endommagées par le temps, et exécuter, sous sa haute direction, une quantité de nouveaux objets. Suger a laissé un écrit intéressant, intitulé : *De rebus in administratione sua gestis*, où il rend compte de tous les actes de son gouvernement, et consigne des détails curieux et précis sur les ouvrages qu'il fit faire pour l'église de son monastère. Trois de ces objets ont échappé à l'injure du temps et nous renseignent complètement sur l'état de l'orfèvrerie française pendant la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Sur tous les trois, on doit admirer la richesse et l'abondance des perles fines, des saphirs, des rubis, des émeraudes et de toutes les autres espèces de pierreries éclatantes; et cependant aucun n'est décoré de la moindre plaque émaillée. Ce fait nous fournit la preuve évidente que ces trois chefs-d'œuvre sont antérieurs à l'année 1145. En effet, jusqu'à cette époque, les orfèvres français ignoraient la pratique de l'émaillerie; aussi, lorsque, au commencement de cette année, Suger voulut faire exécuter un pied de croix en forme de colonne, et le recouvrir de plaques d'émail champlevé sur cuivre, se vit-il obligé, comme il le raconte lui-même, d'appeler à son secours « des

orfèvres de Lotharingie, au nombre tantôt de cinq, tantôt de sept, qui eurent de la peine à terminer ce travail en deux années. » Ce fut à partir de ce moment (1145), que l'art de l'émaillerie se développa en France. Les productions des premiers émailleurs français présentent de grandes analogies avec celles des Allemands du Rhin, qui vinrent enseigner l'art de l'émaillerie en France.

Une fois éveillé, le goût pour l'orfèvrerie émaillée alla bientôt croissant en France, et donna lieu, vers 1160, à la naissance d'une célèbre école d'émailleurs sur cuivre dont le siège fut à Limoges. Dans leurs premiers essais, les orfèvres limousins cherchèrent à donner à leurs émaux l'aspect des émaux allemands, et exprimèrent les figures entières, même les carnations, avec des couleurs d'émail; ils n'épargnèrent le métal que pour lui faire tracer les principaux linéaments du dessin. Bientôt cependant, pour produire plus vite et à meilleur marché, ils renoncèrent à ce procédé, et se mirent à graver, sur le métal, l'ensemble des figures, et à ne plus émailler que les fonds. Souvent même ils remplacèrent les parties gravées par des figures en haut-relief de bronze fondu et ciselé. Dans les émaux limousins, l'émailleur céda, en quelque sorte, la place au graveur, au sculpteur, au fondeur et au ciseleur; il borna son rôle à la simple décoration des fonds, opération qui ne présentait guère de difficulté. Aussi la fabrication d'émaux à la façon de Limoges s'étendit-elle immédiatement à une foule de petits objets, qui sont du domaine plutôt de l'industrie purement mercantile que de l'art proprement dit.

Parmi les produits de l'émaillerie limousine on remarque surtout des châsses émaillées, des croix d'autel avec l'image du Christ, des pyxides, des crosses, des plaques pour couverture d'évangélaire, des chandeliers et des navettes à encens.

Sous le rapport artistique, l'émaillerie rhénane est de beaucoup supérieure à celle de Limoges. Les émaux fabriqués, au XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup> siècle, sur les bords de la Meuse : à Liège, à Maestricht, à Stavelot, à Waulsort et à Gembloux, offrent les mêmes caractères que ceux de l'école rhénane, dont le centre principal de fabrication était à Cologne. Les émaux mosans ne constituent, en effet, qu'une variété des émaux rhénans. Les différences qu'on observe entre les émaux champlévés limousins et ceux du Rhin et de la Meuse sont celles-ci : dans les émaux de Limoges le bleu lapis et le vert tendre dominant, tandis que, dans les autres, le vert nuancé, le gris bleu et

le bleu pâle forment les couleurs principales. Les émailleurs rhénans et mosans se servent de quelques couleurs qui leur sont propres : le beau bleu turquoise, le blanc très pur, le rouge purpurin très vif et le noir. Les tons sont plus harmonieux en Allemagne et en Belgique; ils sont plus vifs et plus criards en France. Les émaux rhénans et mosans reproduisent des scènes auxquelles prennent part un grand nombre de personnages, et portent des inscriptions, souvent en vers latins, assez longues, gravées en creux et incrustées d'émail; sur les émaux limousins les inscriptions sont rares et ne se composent ordinairement que d'un nom. Chez les émailleurs du Rhin et de la Meuse, le dessin des fleurons d'ornement épargnés sur le cuivre ou remplis d'émail est remarquable par le bon goût et la grande variété des motifs, qualité qu'on ne rencontre guère chez les Limousins.

Les objets, grands ou petits, ornés d'émaux mosans ou rhénans, présentent régulièrement une particularité qu'on n'observe pas dans l'orfèvrerie française contemporaine. Ils portent, en même temps que les plaques émaillées, filigranées et couvertes de pierreries, des plaques en cuivre rouge avec ornements et inscriptions dorés sur un champ bruni, ou vice-versa. Ce genre de travail, qui ne fut en usage que sur les bords de la Meuse et du Rhin, se rencontre sur toutes les grandes châsses d'Aix-la-Chapelle, de Maestricht, de Huy, etc., ainsi que sur les revers des phylactères et des croix processionnelles.

Nous terminons ces considérations sur l'histoire de l'orfèvrerie en faisant remarquer que, pendant la période romane, notamment au XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup> siècle, la conception, — le plan, dirions-nous aujourd'hui, — d'une œuvre d'art religieux n'appartenait ordinairement pas à l'ouvrier qui était chargé de l'exécuter. Les objets artistiques étaient régulièrement le résultat de l'alliance du labeur technique de l'ouvrier religieux ou laïque avec le savoir historique et théologique du prêtre ou du moine. Ce dernier dirigeait l'ouvrier dans la composition du sujet et le choix du symbolisme, et fournissait aussi les inscriptions, souvent en hexamètres latins, qui devaient être tracées sur les objets.

2. **Calices et patènes.** On conserva, pendant la période romane, l'usage des calices ordinaires et ministériels. Voyez ci-dessus p. 233 et sv.

A. Les calices *ordinaires* du VIII<sup>e</sup> et du IX<sup>e</sup> siècle ont souvent, comme ceux de la période latine, la coupe profonde et étroite, le pied petit et relié à la coupe par un simple nœud sans tige. Tel est le calice de Tassilo, duc de



Bavière, qui date de l'année 780 environ (fig. 506). Il est de cuivre doré et décoré d'ornements gravés; les médaillons de la coupe et du pied sont niellés sur argent; le tout est d'un travail rude et barbare.

Fig. 506.



Calice de Tassilo, duc de Bavière.  
(viii<sup>e</sup> siècle). Hauteur : 0<sup>m</sup>20.

Fig. 507.



Calice dit de saint Remi à Reims.  
(xii<sup>e</sup> siècle).

Dès le ix<sup>e</sup> siècle la coupe devient plus grande et prend souvent la forme hémisphérique; parfois aussi elle est munie d'anses, comme dans le calice de saint Gozlin, évêque de Toul de 922 à 962, que nous avons donné ci-dessus p. 234, fig. 239. Le pied reste petit et conserve les dimensions qu'il avait aux siècles précédents.

Les calices du xi<sup>e</sup> et du xii<sup>e</sup> siècle ont généralement la coupe et le pied très larges, le nœud épais et la tige courte; quelquefois même celle-ci manque totalement. Le calice du xii<sup>e</sup> siècle, dit de saint Remi et conservé dans le trésor de la cathédrale de Reims (fig. 507), nous offre un des plus riches modèles de ce genre. Il est d'or pur, orné d'émaux, de filigranes et de pierres précieuses. Sur le pied on a gravé l'inscription suivante : † QVICVMQVE . HVNC . CALICEM . INVADIAVERIT . VEL . AB . HAC . ECCLESIA . REMENSI . ALIQVO . MODO . ALIENAUERIT . ANATHEMA . SIT . FIAT . AMEN . La coupe porte encore quelquefois des anses, comme on peut le voir dans la fresque du xi<sup>e</sup> siècle que nous avons reproduite ci-dessus, p. 433, fig. 468.

On trouve, principalement en Allemagne, des calices du xii<sup>e</sup> siècle qui

ont l'extérieur de la coupe entièrement couvert de médaillons, d'émaux, de pierreries et de filigranes; ces ornements ne sont interrompus que sur un petit espace semi-circulaire, nécessaire au prêtre pour appliquer au calice la lèvre inférieure pendant la communion.

Les mystères de la vie et de la passion du Sauveur, et surtout le crucifiement, sont les sujets que les artistes du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle aiment à reproduire sur les médaillons circulaires ou ovales dont ils décorent la coupe et le pied de leurs calices.

Les inscriptions que l'on rencontre sur quelques calices romans rappellent le nom du donateur, demandent une prière pour son âme, ou renferment un anathème contre celui qui détournerait le calice de sa destination.

Dans les tombes des évêques et des abbés on trouve souvent des calices *funéraires* de plomb ou de tout autre métal de vil prix; ils ont la forme des calices ordinaires, mais ne portent régulièrement aucun ornement.

B. Les calices *ministériels* conservèrent, pendant la période romane, la forme qu'ils avaient précédemment. Leur décoration est la même que celle

Fig. 508.



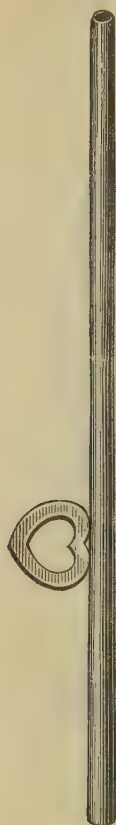
Calice ministériel du XII<sup>e</sup> siècle à l'abbaye de Wilten près d'Innsbruck.

des calices ordinaires. Les anses dont ils sont munis ont la forme de feuillages, de dragons ou d'animaux fantastiques. Voici (fig. 508) un calice ministériel du XII<sup>e</sup> siècle appartenant à l'abbaye de Wilten près d'Innsbruck. Sur les médaillons de la coupe on a représenté des scènes de la vie du Sauveur, dans ceux du pied les quatre vertus cardinales et des sujets tirés de l'histoire de

l'ancien Testament, sur le nœud les personnifications des quatre fleuves du paradis.

Anciennement les fidèles communiaient en buvant du calice même les uns après les autres; plus tard on introduisit l'usage du *chalumeau* pour la dis-

Fig. 509.



Chalumeaux eucharistiques  
à l'abbaye de Wiltén.

Fig. 510.



de la collection  
Basilewsky.

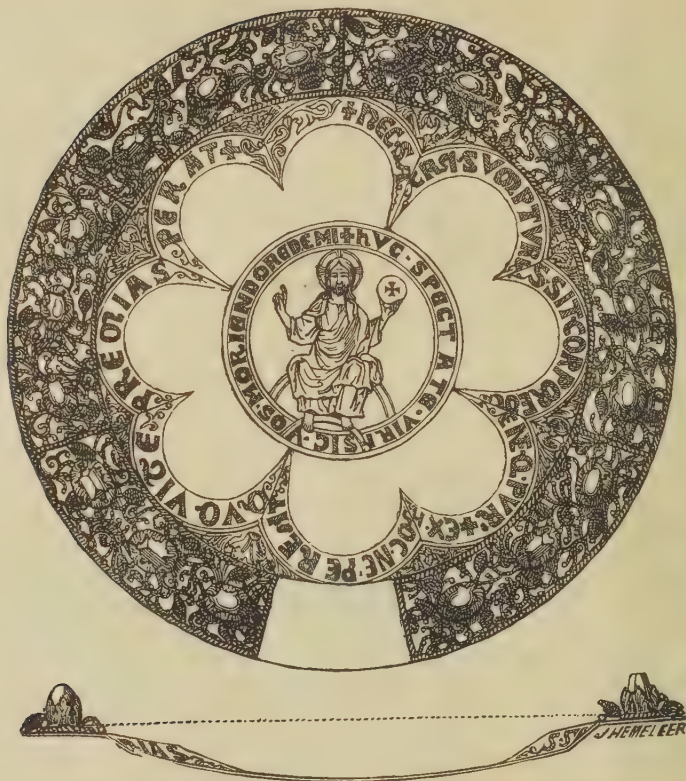
tribution de la sainte Eucharistie sous l'espèce du vin. « Vers le <sup>x</sup>e siècle, dit Texier, les fidèles qui vinrent recevoir la communion burent le vin, non plus du calice même, mais en humant, au moyen d'un chalumeau ou tuyau, le liquide consacré. Ces changements ne semblent avoir eu pour but que d'éviter les profanations, même involontaires, de la sainte Eucharistie. Ces tuyaux sont appelés différemment par les auteurs ecclésiastiques *fistulae*, *tuelli* et *tutelli*, *cannae*, *canolae*, *arundines*, *pipae*, *calami*, *siphones*, et même *pugillares*; ce dernier nom leur fut donné parce qu'on les tenait à la main. Jusqu'assez avant dans le <sup>xii</sup>e siècle ils restèrent en usage. L'église de Saint-Denis les maintint par privilège, et le pape, à sa messe solennelle, s'en sert encore. Ces tuyaux étaient en or ou en argent, tout droits, et quelquefois accompagnés d'une poignée ou au moins d'un renflement ou bouton que le moine Théophile décrit. Les églises pauvres en avaient en cuivre et en verre. » *Dictionnaire d'orfèvrerie*, col. 1418.

Nous donnons deux exemples de chalumeaux eucharistiques : l'un (fig. 509), fait partie du trésor de l'abbaye norbertine de Wiltén près d'Innsbruck, l'autre (fig. 510) de la riche collection de M. Basilewsky à Paris.

Ce dernier est en argent doré et muni d'une anse ou prise filigranée.

C. Les *patènes*, ordinairement très simples, avaient la forme d'un petit plateau présentant au milieu un enfoncement circulaire. Le fond intérieur était libre et couvert de nielles; le bord, parfois travaillé en relief ou gravé au burin, avait peu de largeur. On trouve cependant des patènes de l'époque romane sur lesquelles les ornements et les ciselures abondent. Telle est celle d'un calice conservé dans le trésor de l'église de Saint-Godehard à Hildesheim, dont nous donnons (fig. 511) la face supérieure et le profil.

Fig. 511.



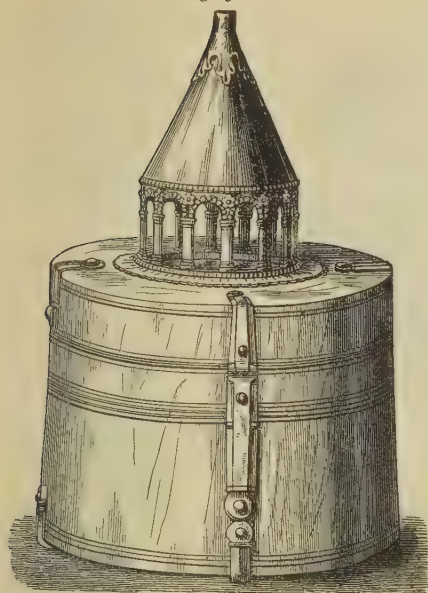
Patène à l'église de Saint-Godehard à Hildesheim (XI<sup>e</sup> siècle).

3. **Custodes eucharistiques : pyxides et ciboires.** Dès le IX<sup>e</sup> siècle les colombes eucharistiques (voyez ci-dessus, p. 238) furent remplacées presque partout par les pyxides, dont quelques auteurs font remonter l'origine au V<sup>e</sup> siècle. On donne le nom de pyxides à de petites boîtes d'ivoire, d'onyx, d'or, d'argent ou de cuivre émaillé, dans lesquelles étaient conservées les hosties consacrées. On les suspendait, sous le *ciborium* de l'autel, dans une bourse en étoffe précieuse, ou bien on les plaçait dans une petite niche pratiquée dans l'épaisseur du mur aux environs de l'autel.

Pendant les premiers siècles de la période romane les pyxides d'ivoire furent employées concurremment avec les colombes eucharistiques de métal ;

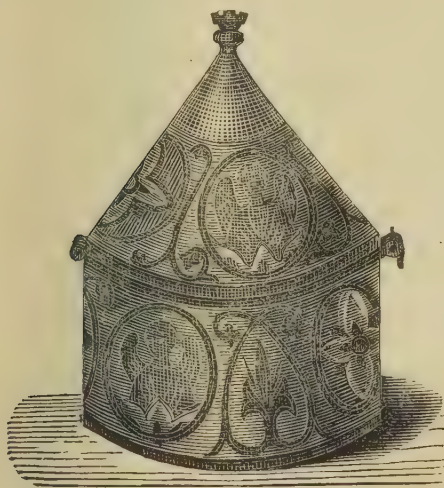


Fig. 512.



Pyxide en ivoire du trésor de Saint-Servais à Maestricht (xii<sup>e</sup> siècle). (D'après le *Trésor de Maestricht*).

Fig. 513.

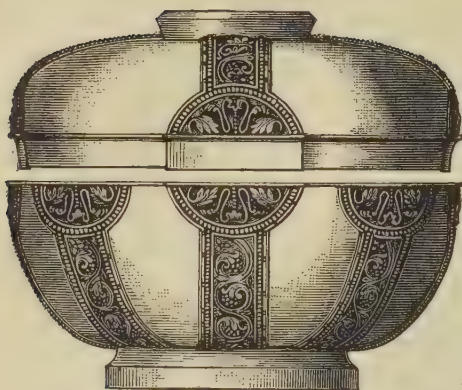


Pyxide émaillée à l'église de Léau (xiii<sup>e</sup> siècle).  
II<sup>e</sup> ÉD.

en quelques endroits, on continua même à s'en servir encore plus tard. Elles consistaient régulièrement dans de petites boîtes cylindriques, quelquefois décorées extérieurement de sujets sculptés en relief. Voici (fig. 512) une petite pyxide en ivoire, du xii<sup>e</sup> siècle, conservée dans le trésor de Saint-Servais de Maestricht. Elle mesure 0<sup>m</sup>,07 de hauteur, et son diamètre est de 0<sup>m</sup>085. Toute son ornementation consiste dans le petit clocheton, la monture en argent, et quelques bandes de lignes parallèles gravées sur son contour extérieur.

Les pyxides du xii<sup>e</sup> et du xiii<sup>e</sup> siècle sont ordinairement en cuivre doré et émaillé; elles se composent d'une petite boîte cylindrique surmontée d'un couvercle conique, attaché au cylindre avec une charnière. Beaucoup de ces pyxides sortent des ateliers des émailleurs de Limoges. Elles sont très communes en Belgique; le musée archéologique de Namur en possède un grand nombre. En voici (fig. 513) une du xiii<sup>e</sup> siècle, qui se conserve à l'église de Léau, et dont la forme est la même que celle des pyxides du xii<sup>e</sup> siècle; elle ne diffère de celles-ci que par le style de l'ornementation. On en trouve de

Fig. 514.



Pyxide en noix de coco au trésor de la cathédrale de Hildesheim.

Fig. 515.



Pyxide pédiculée du XIII<sup>e</sup> siècle au musée royal d'antiquités à Bruxelles.

semblables à Notre-Dame de Huyet dans l'église de Saint-Hubert.

Il existe, dans le trésor de Hildesheim, une pyxide en noix de coco, montée en argent. Nous la reproduisons en gravure (fig. 514).

Les pyxides romanes sont quelquefois *pédiculées*, c'est-à-dire munies d'un pied. De même que les pyxides sans pied, elles sont généralement de petite dimension, parce qu'elles ne servaient qu'à

conserver le petit nombre d'hosties nécessaires pour donner le saint Viatique aux malades en danger de mort. On administrait la sainte Eucharistie aux fidèles après la communion du prêtre avec des espèces consacrées pendant la messe même, et distribuées sur la patène. Nous donnons (fig. 515) une pyxide pédiculée qui fait partie du musée royal d'antiquités de Bruxelles; elle est de cuivre doré et n'a que 20 centimètres de hauteur. La coupe est ornée de huit, et le pied de six médaillons, obtenus par l'estampage. Les médaillons de la coupe sont tous les mêmes et représentent le crucifiement; ceux du pied, alternativement les mêmes, reproduisent des têtes humaines. Autour de la coupe on a tracé en nielle l'inscription : † DISCAT . QVI . NESCIT . HIC . HOSTIA . SANCTA . QVIESCIT.

On trouve aussi, surtout en France, des pyxides pédiculées dont la coupe et le couvercle se rapprochent de la forme hémisphérique. DE CAUMONT, *Abécédaire*, 5<sup>e</sup> éd., p. 343, donne la gravure du ciboire d'Alpaïs,

actuellement au musée du Louvre à Paris, qui présente cette forme.

Toutes les pyxides antérieures au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, sauf de rares exceptions, ont leur couvercle attaché à la coupe au moyen d'une charnière.

Le nom de *ciboires*, donné aux pyxides, est moderne. On peut, à la rigueur, l'employer pour désigner toutes les pyxides, grandes et petites; il s'applique cependant assez souvent, dans le langage ordinaire, aux seules coupes d'une certaine dimension dans lesquelles on conserve les espèces consacrées pour la communion des fidèles.

4. *Reliquaires*. Par *reliques* on entend aujourd'hui, d'abord la dépouille

Fig. 516.



Croix-reliquaire byzantine du <sup>xi</sup><sup>e</sup> siècle au trésor des Sœurs-de-Notre-Dame à Namur.

mortelle des saints, et ensuite, dans un sens plus large, les vêtements et d'autres objets qui ont été à l'usage des saints pendant leur vie mortelle. Depuis son origine l'Église a toujours professé un grand respect pour les reliques et les a honorées d'un culte particulier. On ne s'étonnera donc ni du grand nombre ni de la variété des reliquaires qui, dès les premiers siècles, furent fabriqués pour conserver ces trésors précieux et les exposer à la vénération des fidèles.

Il serait impossible d'indiquer, même sommairement, toutes les formes des reliquaires de la période romane. Nous nous contenterons de signaler et de décrire celles qui se rencontrent le plus souvent.

A. *Reliquaires de la vraie Croix*. La plupart des reliquaires qui contiennent des parcelles de la vraie Croix ont été apportés de l'Orient à l'époque des croisades, ou bien fabriqués en Europe d'après des modèles byzantins. Ils sont richement ornés de pierres et d'émaux, et présentent souvent la forme d'une croix à double traverse, appelée *croix du saint Sépulchre*, de *Lorraine* ou de *Caravalla*. Comme la traverse supérieure de cette croix est plus petite que la traverse inférieure, il n'est pas douteux que ce qui paraît une

répétition des bras ne soit tout simplement le titre de la croix, pour lequel les Grecs et les Orientaux ont toujours eu une vénération spéciale.

Nous donnons (fig. 516) la face principale d'une croix-reliquaire byzantine, faisant partie du trésor des Sœurs-de-Notre-Dame à Namur. Elle date du XI<sup>e</sup> siècle, et mesure, sans le pied, 0<sup>m</sup>,563 de hauteur; le pied et le nœud, hauts ensemble de 0<sup>m</sup>,192, ne remontent pas au delà du commencement du XIII<sup>e</sup> siècle, et sont probablement l'œuvre du frère Hugo d'Oignies. La croix est décorée de pierreries, de filigranes et de huit médaillons d'émail cloisonné

Fig. 517.



Croix-reliquaire en or massif au trésor de Saint-Servais de Maestricht (x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècle).  
(D'après le *Trésor de Maestricht*).



sur or, représentant le trône du Christ (voyez ci-dessus, p. 283), des bustes d'apôtres et de saints. Les reliques se trouvent dans deux petites croix : celle du croisillon supérieur est une croix grecque, celle du croisillon inférieur une croix à double traverse.

On plaçait aussi quelquefois les reliques du bois sacré dans une croix à simple traverse. Nous donnons (fig. 517) une petite croix-reliquaire de ce genre en or massif avec l'image du Christ en ivoire. Elle date de la fin du X<sup>e</sup> ou du commencement du XI<sup>e</sup> siècle, et mesure 0<sup>m</sup>,165 de hauteur sur 0<sup>m</sup>,115 de largeur. Sa décoration consiste en filigranes, petites plaques émaillées et pierres précieuses; parmi ces dernières le grand camée ancien en onyx, serti sous les pieds du Sauveur et représentant Mars, est particulièrement remarquable. Peut-être cette croix provient-elle d'une couronne destinée à être suspendue au-dessus de l'autel, comme celles de Guarrazar et d'Agilulfe que nous avons décrites ci-dessus, p. 247 et sv. Au revers, on lit l'inscription : † SVB HAC CRVCE CONTINENTVR RELIQVIE DE LIGNO D[OMI]NI : DE SEPVLCHRO D[OMI]NI ; etc.

Les reliques de la vraie Croix, renfermées dans une petite croix, souvent à double traverse, étaient aussi quelquefois enchâssées dans une plaque métallique richement ornée et fixée sur une âme de bois. Ces reliquaires, en forme d'un petit tableau rectangulaire ou d'un triptyque, étaient encadrés dans de riches bordures décorées d'émaux, de filigranes et de pierres précieuses. Comme exemples de reliquaires *en forme de tableau* nous citerons : 1<sup>o</sup> un reliquaire du XII<sup>e</sup> siècle appartenant autrefois à feu M. Vergauwen de Gand, et qui a figuré à l'exposition d'objets d'art religieux organisée à Malines en 1864; 2<sup>o</sup> le superbe reliquaire byzantin de l'année 1207 conservé à l'église de Saint-Mathias à Trèves.

Nous avons aussi, en Belgique, un beau reliquaire de la vraie Croix *en forme de tryptique*, appartenant à l'église de Sainte-Croix à Liège et datant probablement du commencement du XII<sup>e</sup> siècle. Il est de cuivre rouge doré et émaillé. Une petite case rectangulaire, au sommet du panneau central, renferme la relique, qui est enchâssée dans une croix grecque d'or filigrané, plus ancienne que le reste du reliquaire et pouvant bien remonter au commencement du XI<sup>e</sup> siècle. La Vérité et la Justice, personnifiées par des anges portant une longue hampe, semblent soutenir la petite case. A leurs pieds, est figurée la résurrection des justes par un groupe de cinq bustes disposés dans un tympan plein cintre avec l'inscription : RESVRRECTIO: SANCTORVM.

Chaque volet porte les figures de six apôtres au repoussé, vus à mi-corps et placés deux à deux sur trois rangs. Un reliquaire de la vraie Croix, presque identique, existe au South Kensington Museum de Londres, qui l'a acquis à la vente Soltykoff. Cet objet, provenant sans aucun doute de la Belgique orientale, peut-être de Maestricht, a été reproduit en chromolithographie dans l'*Histoire des arts industriels* de Labarte, 1<sup>re</sup> éd., album, pl. CXLV. L'abbaye de Stavelot aussi possédait autrefois un triptyque de la même forme, qui est actuellement la propriété d'une famille aisée de Hannau près de Francfort.

Ce ne furent pas seulement les reliquaires du bois de la vraie Croix qui prenaient la forme à double traverse, mais les édifices eux-mêmes où reposaient ces reliquaires étaient quelquefois surmontés d'une croix à double traverse. A l'appui de cette assertion nous citerons la cathédrale de Saint-Aubain à Namur et l'église de Zande dans la Flandre occidentale. Ce qui plus est, dans les paroisses où le clocher portait la croix à double traverse, on plantait souvent des croix de bois ou de pierre de la même forme, ou bien sur toutes les tombes indistinctement, comme à Furnes, ou bien, comme à Zande, sur celle des confrères de la gilde de la Sainte-Croix seulement.

B. *Châsses*. Le mot *châsse*, dérivé du latin *capsa*, désigne un coffret transportable dans lequel on conserve les reliques d'un saint. L'usage des châsses devint commun dès le XI<sup>e</sup> siècle. Il y a de *grandes* et de *petites* châsses.

Les *grandes châsses* affectent la forme d'un petit édifice rectangulaire, couvert d'un toit à deux versants; il en est même, comme celle des Rois Mages à Cologne, qui imitent une église munie de bas côtés. La plupart sont recouvertes de plaques de métal ornées de filigranes, d'émaux et de pierres. Le Christ bénissant, assis ou debout, seul ou placé entre deux saints, occupe régulièrement une des extrémités, tandis qu'à l'autre se trouve, ordinairement aussi entre deux saints, la sainte Vierge ou le saint dont les reliques sont renfermées dans la châsse. Les faces latérales sont divisées par des arcatures à plein cintre ou surbaissées, sous lesquelles on voit les figures des apôtres ou d'autres saints; enfin, les versants du toit sont décorés de bas-reliefs. Les émaux servent d'encadrements aux différents sujets et couvrent les archivoltes ainsi que les colonnes des arcatures. On trouve même des châsses qui, comme celle de Saint-Marc à Huy, se composent entièrement de plaques émaillées. Le faite et les rampants de gable portent une crête de

feuillage richement travaillée et interrompue, de distance en distance, par des pommeaux émaillés.

La châsse de saint Hadelin, conservée dans l'église de Visé, est une des plus remarquables de la période romane. Elle est d'argent en partie doré, et présente les mêmes formes que celle de Maestricht; malheureusement les plaques repoussées qui décoraient les versants du toit ont disparu pendant la tourmente révolutionnaire de la fin du siècle dernier. Toutes les parties dont se compose cet intéressant monument ne datent pas de la même époque : les pignons sont du XI<sup>e</sup> et les longs côtés du milieu du XII<sup>e</sup> siècle.

Sur l'un des pignons le Sauveur, placé entre saint Remacle et saint Hadelin, pose une couronne sur la tête de chacun de ces saints; sur l'autre on voit également le Sauveur; il tient une hampe dans la main droite, dans la gauche un livre ouvert, et foule aux pieds l'aspic et le basilic. Le caractère archaïque des figures, ainsi que la forme et l'enchevêtrement des lettres dont on s'est servi pour les inscriptions, permettent, sans hésitation aucune, d'attribuer ces deux pignons au XI<sup>e</sup> siècle.

Chaque long côté se compose de quatre bas-reliefs rectangulaires, semblables à ceux du retable de Stavelot que nous avons reproduit ci-dessus, p. 429. Au-dessus et au-dessous de cette rangée de reliefs, court une plate-bande portant des inscriptions en lettres brunies sur fond d'or, indiquant, en vers hexamètres latins, les faits de la légende de saint Hadelin qui y sont représentés. Les noms se trouvent régulièrement inscrits près des personnages, et quelquefois les lettres sont disposées verticalement de manière à devoir les lire en commençant par le haut pour descendre ensuite vers le bas. Les deux longs côtés de la châsse de Visé sont des chefs-d'œuvre de ciselure en ronde bosse. Comme nous l'avons déjà dit, ils datent du milieu du XII<sup>e</sup> siècle, et sont donc contemporains du retable de Stavelot. Ce qui plus est, les bas-reliefs de la châsse de Visé ont, avec ceux du retable de Stavelot, une telle ressemblance de style qu'on est tenté d'attribuer au même maître la confection des deux objets. Dans les deux monuments on observe les mêmes caractères et la même manière de disposer les scènes; les accessoires du sujet sont traités d'une manière identique.

L'église de Notre-Dame à Huy possède aussi trois châsses très anciennes. Deux, celles de saint Domitien et de saint Mengold, d'argent en partie doré, datent du milieu du XII<sup>e</sup> siècle, et sont des œuvres de Godefroid de Claire, dit le Noble, bourgeois de Huy, l'auteur probable du retable de

Fig. 518.

Pignon de la châsse de  
saint Servais à Maestricht  
(xii<sup>e</sup> siècle).  
(D'après le *Trésor de*  
*Maestricht*.)





Fig. 519.



Long côté de la châsse de saint Servais à Maestricht (xii<sup>e</sup> siècle). (D'après le *Trésor de Maestricht*.)

Stavelot; elles ont été mutilées et complètement remaniées par de prétendues restaurations qu'on leur a fait subir à différentes époques, notamment au *xvii<sup>e</sup>* siècle. La troisième châsse, dite de saint Marc, appartient à la période de transition ou aux premières années de la période ogivale. Elle se compose de douze plaques de cuivre rouge doré avec sujets gravés au trait et placés sur champ émaillé.

Parmi les belles châsses de la période romane on peut encore citer celle de saint Servais à Maestricht; elle est de cuivre doré et date de la première moitié du *xiii<sup>e</sup>* siècle. Nous donnons un des pignons et un des longs côtés de ce chef-d'œuvre. Sur le pignon (fig. 518) le saint évêque est placé entre deux anges; l'encadrement de ces trois figures se compose de plaques émaillées alternant avec des plaques couvertes de pierreries et de filigranes; le tout est bordé d'un crétage estampé. On lit, sur un des chanfreins, l'inscription suivante, composée de deux vers hexamètres :

IVSSVS AB OCTAVIA TRANSIRE SEPVLTVS IN ISTA

PRESVL BASILICA MODO CAPSA CLAVDOR ET ARA.

Le long côté (fig. 519) porte les figures de six apôtres assis, disposées deux à deux. Les inscriptions qu'on lit sur les deux bandes parallèles montrent que l'artiste a voulu faire allusion au jugement dernier; aussi a-t-il représenté la résurrection des justes dans les trois médaillons du toit. Sur le côté opposé, on voit les six autres apôtres et la résurrection des réprouvés. La châsse de Maestricht peut rivaliser avec les belles châsses de Cologne, d'Aix-la-Chapelle et de Stavelot.

Le musée de la Porte de Hal à Bruxelles possède quatre pignons de châsses en cuivre doré et émaillé, qui, jusqu'en 1811, étaient exposés, avec la châsse de saint Servais, sur l'autel principal de l'église de ce saint à Maestricht, deux de chaque côté de la châsse. Ces pignons, un peu plus petits que ceux de la châsse de saint Servais, mais ne le leur cédant ni en beauté ni en richesse comme on peut le voir par notre fig. 520, qui reproduit celui de la châsse de saint Candide, ont sans aucun doute appartenu primitivement à des châsses complètes. Toutefois, il serait difficile de déterminer, croyons-nous, s'ils proviennent de quatre châsses différentes ou de deux seulement. En effet, les châsses n'avaient pas toujours leurs deux pignons richement décorés. Encadrées quelquefois dans un retable ou exposées de manière à ne pouvoir être vues que d'un seul côté, elles avaient un seul de leurs pignons richement décoré, tandis que l'autre ne l'était nullement; il



Pignon de la châsse de  
Saint-Candide (xiii<sup>e</sup> siècle).  
(D'après le *Trésor*  
de Maestricht.)

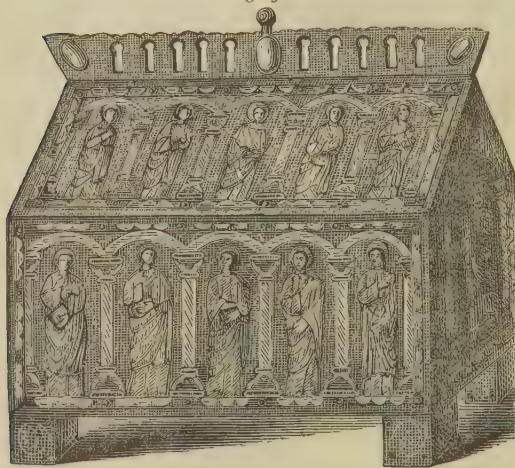
Fig 520.



arrivait même que toute la châsse, à l'exception du pignon visible, était de bois et sans aucun ornement. C'était autrefois le cas, par exemple, pour la châsse de saint Libert, conservée à l'abbaye de Saint-Trond. « La châsse de ce saint, disent les pères Henschenius et Papebrochius, était de bois, mais avait un pignon d'argent (1). »

Les *petites châsses*, très communes au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle, ont la forme d'un coffret oblong, surmonté d'un toit à double versant. La plupart se composent de plaques de cuivre rouge émaillées d'après le procédé du champlevé. Les quatre faces du coffret, les rampants du toit et les pignons sont ornés de cabochons, de figures, et parfois même de scènes entières. On rend les figures par la gravure, par le repoussé ou par la fonte ciselée. Sur beaucoup de ces châsses les têtes et les mains, ou bien les têtes seules, sont en relief; dans les plus anciennes, les vêtements, au lieu d'être simplement gravés, sont incrustés d'émail. D'ordinaire le travail est rude, barbare, et le dessin laisse beaucoup à désirer sous le rapport de la correction. Le toit est généralement terminé par un crêtage découpé à jour dans une plaque de

Fig. 521.



Châsse au musée de la Porte de Hal à Bruxelles (XII<sup>e</sup> siècle).

cuivre martelé. Presque toutes ces châsses sortent des ateliers des émailleurs limousins. Voici (fig. 521) une châsse de ce genre, qui fait partie du musée royal d'antiquités à Bruxelles. Les têtes seules des personnages sont en haut-relief. La plupart des châsses en métal présentent un crêtage semblable à celui que montre notre figure 521.

(1) *Voyage littéraire en 1668*, publié dans les *Analectes pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique*, IV, p. 339. On trouve, dans ce *Voyage*, d'autres indications très intéressantes sur les châsses de Maastricht. Il résulte, entre autres choses, de cette relation que, vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, les quatre petites châsses dont nous nous occupons furent ouvertes; et il est probable qu'on les remania à cette occasion. Les deux petites caisses en bois, fixées à deux des pignons de Bruxelles, ne dateraient-elles pas de cette époque?



On trouve aussi, quoique rarement, de petites châsses romanes de pierre, d'ivoire ou de bois. Deux des plus curieux monuments de ce genre sont deux châsses en forme d'édifice surmonté d'une coupole, composées de tablettes d'ivoire et de plaques de cuivre émaillé : l'une se trouve à Vienne, au *Museum für Kunst und Industrie*, l'autre au South Kensington Museum de Londres, où elle est appelée châsse du prince Soltykoff, du nom de son dernier possesseur. Nous mentionnerons aussi une petite châsse d'ivoire que l'on voit au musée royal d'antiquités de Bruxelles : elle offre une curieuse imitation des églises romanes avec bas côtés, quatre tours et double transept, qu'on rencontre sur les bords du Rhin.

*C. Statuettes, bustes, bras, pieds, etc.* Dès le <sup>x</sup>e siècle, on plaça les reliques dans des statuettes, des bustes ou des reliquaires en métal, richement ornés et imitant la forme des membres auxquels elles avaient appartenu. S'agissait-il, par exemple, d'enchâsser les ossements d'un pied ou d'un bras, on donnait au reliquaire la forme de ces membres. Pendant les siècles sui-

Fig. 522.



Chef du pape saint Alexandre au musée de la porte de Hal à Bruxelles (xii<sup>e</sup> siècle)

vants ces reliquaires restèrent en usage et devinrent très communs.

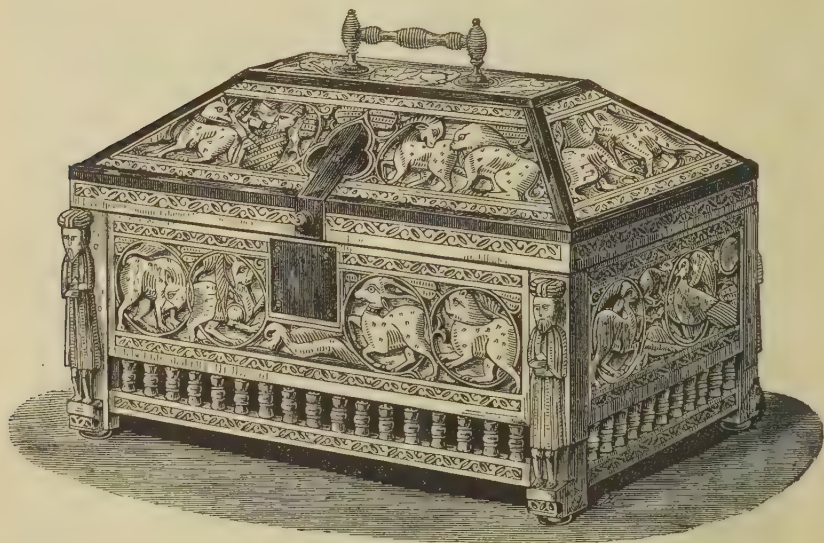
Voici (fig. 522) un reliquaire du xii<sup>e</sup> siècle, en forme de buste, ayant servi à renfermer le crâne ou chef du pape saint Alexandre. Il provient de l'église de Xhendelesse (Liège) et se trouve actuellement au musée royal d'antiquités à Bruxelles.

La tête du saint, en argent ciselé, presque de grandeur naturelle, pose sur un socle, orné de cabochons et de douze plaques émaillées, représentant saint

Éventius, saint Alexandre, saint Théodule, l'Humilité, la Piété, la Science, la Force, la Sagesse (éternelle ou Verbe divin?), le Conseil, l'Intelligence, la Sagesse (vertu morale?) et la Perfection.

D. *Coffrets d'ivoire*. On rencontre fréquemment, dans les trésors des églises et dans les collections d'objets anciens, des cassettes d'ivoire couvertes de sculptures décoratives et légendaires. Celles qui offrent des sujets religieux ou empreints de symbolisme chrétien, et qui, par conséquent, furent exécutées pour le service du culte, sont extrêmement rares. Ce qui prouve que, primitivement, elles étaient destinées à des usages profanes, par exemple à servir d'écrin pour serrer des bijoux et des objets de prix. Leur présence dans les trésors des églises n'a cependant rien qui doive nous étonner. Les unes furent données aux églises comme œuvres artistiques par de généreux bienfaiteurs ; les autres, de fabrication orientale, servirent aux croisés pour rapporter des reliques de Constantinople et de Terre-Sainte. Les reliques, arrivées en Occident, restèrent renfermées dans ces cassettes, acquises à grand prix en Égypte, en Syrie et en Asie Mineure. Ces cassettes, qui sortaient

Fig. 523.



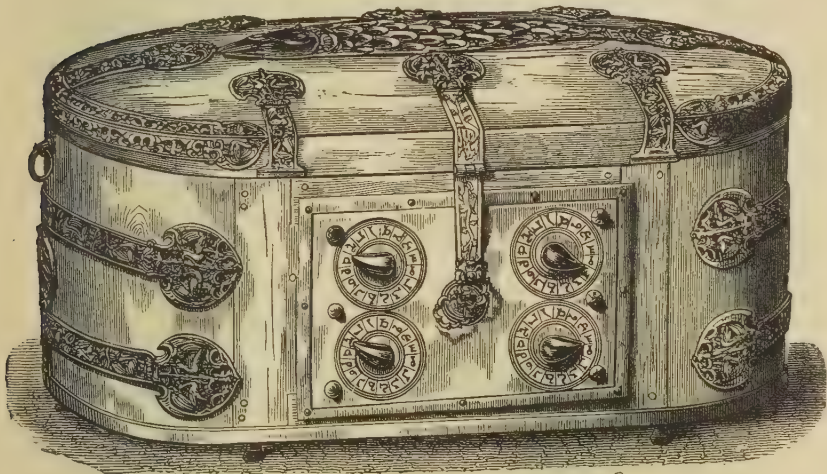
Coffret oriental d'ivoire au trésor de Saint-Servais de Maestricht.

Longueur : 0,™28 ; largeur : 0,™19 ; hauteur : 0,™18.

(D'après le *Trésor de Maestricht*.)

d'ateliers musulmans ou indiens, sont régulièrement couvertes de figures géométriques, d'arabesques, d'animaux fantastiques, et quelquefois d'inscriptions orientales. Nous donnons ici deux de ces coffrets, conservés dans le trésor de Saint-Servais à Maestricht. Le premier (fig. 523) est remarquable par ses sculptures empruntées au règne animal, l'autre (fig. 524) par sa

Fig. 524.



Coffret oriental d'ivoire au trésor de Saint-Servais de Maestricht.

Longueur : 0,<sup>m</sup>305 ; largeur : 0,<sup>m</sup>20 ; hauteur : 0,<sup>m</sup>15.

(D'après le *Trésor de Maestricht*.)

monture dorée ainsi que par l'inscription en lettres orientales qu'on lit sur chacun des médaillons circulaires de la face antérieure. Ces deux coffrets datent du XII<sup>e</sup> ou du commencement du XIII<sup>e</sup> siècle.

On rencontre aussi des coffrets en os offrant quelque ressemblance avec les coffrets d'ivoire. Ils sont toutefois facilement reconnaissables à leur aspect d'ordinaire plus blanchâtre, et aussi à la nature de leur décoration consistant presque toujours dans un travail, non de sculpture, mais de gravure, barbare et rudimentaire. On n'y trouve, comme motif d'ornementation, que de petits cercles, des torsades et des croix grecques. La figure humaine et les animaux ne s'y rencontrent presque jamais, et lorsqu'on s'en est servi, on les a traités avec une grande incorrection. La cathédrale de Liège possède un curieux coffret de ce genre avec plaques découpées à jour.

Il est difficile de déterminer l'âge et la provenance de ces objets. Quelques

archéologues y voient un travail scandinave en os de baleine; d'autres, au contraire, les attribuent aux pays méridionaux, au royaume de Naples et à la Sicile. Nous croyons que plusieurs datent du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle.

**E. Fioles en cristal de roche.** Parmi les objets dont les croisés se sont servis comme reliquaires pour rapporter des reliques en Occident, nous devons une mention spéciale aux petits flacons en cristal de roche. Ces flacons, dont la hauteur dépasse rarement dix centimètres, sont tantôt très simples, tantôt taillés en forme d'animaux réels ou fantastiques. Beaucoup ont été enchâssés, pendant la période ogivale, dans de riches montures d'or et d'argent. En voici trois : les deux premiers, conservés au trésor de l'église castrale de Quedlinbourg, ont été munis de bandelettes au XIV<sup>e</sup> ou au XV<sup>e</sup> siècle. L'un des deux (fig. 525) se compose d'une sorte de poire en cristal;

Fig. 525.

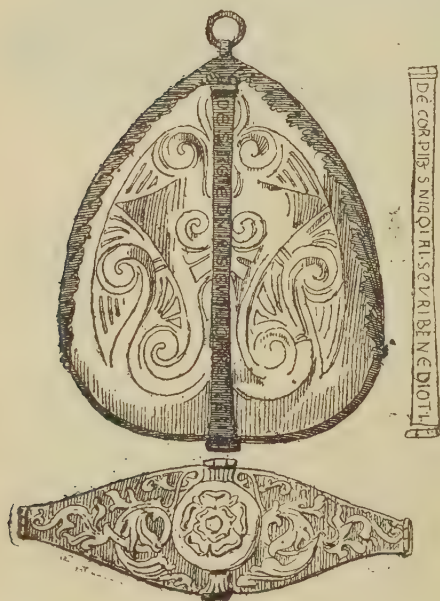
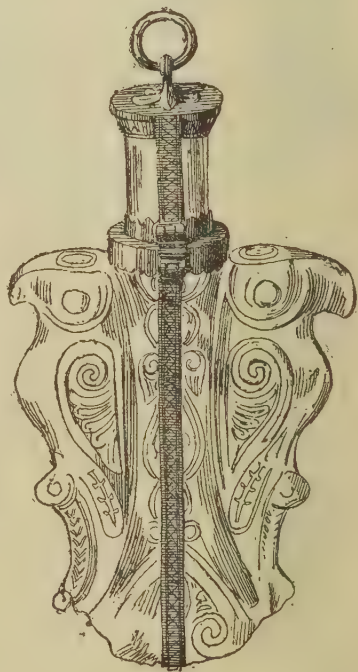


Fig. 526.



Flacons en cristal de roche, au trésor de Quedlinbourg.  
(D'après la *Revue de l'art chrétien*.)



Fig. 527.



Flacon en cristal de roche.  
(D'après la *Revue de l'art chrét.*) par une croix avec l'image du Christ.

Fig. 528.



Reliquaire byzantin en émail cloisonné (x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècle).

(D'après le *Trésor de Maestricht*).

II<sup>e</sup> ÉD.

l'autre (fig. 526) est formé de deux corps d'aigle adossés entre lesquels s'élève le goulot. Le troisième (fig. 527), de forme ovale, a conservé sa monture primitive consistant en de fines plaques de métal enrichies de pierres précieuses. Ces trois flacons datent du x<sup>e</sup> ou du commencement du xi<sup>e</sup> siècle et étaient destinés à être suspendus au cou, en guise d'*encolpium*, comme le montre clairement l'anneau dont ils sont munis.

La *Revue de l'art chrétien* (1884, p. 266) reproduit un flacon taillé en double aigle, richement monté en métal au xiv<sup>e</sup> siècle, et terminé

F. *Reliquaires divers*. Il en est qui affectent des formes architecturales et imitent, en métal ou en ivoire, les principales parties des églises romanes, très rarement celles des édifices civils. D'autres présentent des formes vasculaires ou sont faits en forme de monstrance, de coffrets, etc. Il serait difficile, pour ne pas dire impossible, de classer toutes ces formes; nous nous contenterons d'en reproduire quelques-unes.

Nous donnons d'abord un reliquaire byzantin du trésor de Notre-Dame à Maestricht, de forme rectangulaire, qui date

Fig. 529.



Revers d'un reliquaire byzantin, en argent repoussé  
(x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècle). — (D'après le *Trésor de Maestricht*).

probablement du x<sup>e</sup> ou du xi<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire de l'époque où l'art byzantin était à son apogée. La première face (fig. 528) consiste dans une plaque d'or massif, sur laquelle les figures du Christ et de la sainte Vierge, de même que les inscriptions, sont rendues en émail cloisonné. Le sujet représenté est le moment même de l'Incarnation du Verbe divin. Cette représentation, inconnue en Occident, se rencontre souvent chez les Grecs et les Byzantins. Les inscriptions

grecques, fortement endommagées, n'ont pas encore été déchiffrées.

L'autre face (fig. 529) est d'argent repoussé. On y voit l'annonciation de la sainte Vierge : l'archange Gabriël (ΑΠ ΓΑΒΗ), portant le bâton de messenger, semble bénir la sainte Vierge. Entre les deux figures on a inscrit, en lettres grecques, la salutation angélique : ΧΕΡΕΚΕ | ΧΑΡΗΤΟ | ΜΕΝΗΟ ΚΥ[ΡΙΟΣ] | ΜΕΤΑ | ΚΟΥ.

Voici un reliquaire du trésor de Saint-Servais à Maestricht, en cuivre rouge doré, d'une forme assez commune pendant la période romane. Au milieu de la face principale (fig. 530) on voit une croix grecque en émail champlé de fabrication rhénane, ou plutôt mosane. Une bordure obtenue par le repoussé fait fonction d'encadrement. Les faces latérales (fig. 531) portent des rinceaux d'or sur champ bruni, dont le style accuse nettement la dernière moitié du xii<sup>e</sup> siècle. Cet intéressant objet, qui mesure 0<sup>m</sup>15 de hauteur, 0<sup>m</sup>14 de largeur et 0<sup>m</sup>05 d'épaisseur, est muni de deux anneaux dans lesquels on peut passer un cordon de soie servant à le suspendre au cou pour le porter en procession.

Fig. 530.



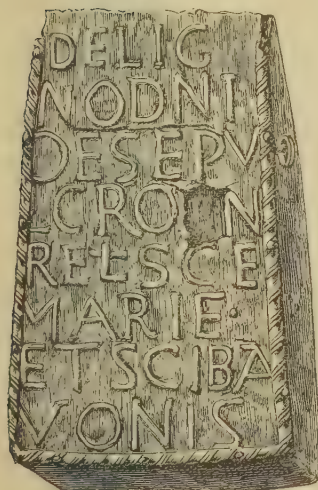
Face principale  
d'un reliquaire en cuivre doré et émaillé de la fin du XII<sup>e</sup> siècle.  
(D'après le *Trésor de Maestricht*).

Fig. 531.



Face latérale

Fig. 532.



Reliquaire du XII<sup>e</sup> siècle au trésor  
de Notre-Dame à Tongres.

La fig. 532 reproduit un reliquaire d'une forme analogue, du XII<sup>e</sup> siècle, conservé dans le trésor de Tongres. Toute son ornementation consiste dans l'inscription encadrée dans une torsade : DE LIGNO D[OMI]NI DE SEPULCRO D[OMI]NI RELIQUIE S[AN]C[T]E MARIE ET S[AN]C[T]I BAVONIS.

5. *Couronnes suspendues au-dessus de l'autel.* Ces couronnes, connues sous le nom de *votives* parce qu'on les offrait à Dieu et aux saints par dévotion ou en vertu d'un vœu, étaient déjà connues pendant la période latine; voyez ci-dessus, p. 246. Comme alors, elles se composent, pendant la période romane, d'un cercle de métal précieux, souvent rehaussé par l'éclat de pierreries ou d'émaux. On fabriqua un

grand nombre de ces couronnes directement pour le service de l'autel; toutefois les chroniqueurs anciens nous signalent aussi plusieurs dons, faits par des rois et des princes, de couronnes d'or et d'argent qu'ils avaient portées précédemment comme insigne de la royauté. Voyez la *Revue de l'art chrétien*, nouvelle série, I, 1883, p. 457-459.

6. **Couronnes de lumières.** Les couronnes de lumières continuèrent à être en usage pendant la période romane. C'est même de cette époque que datent les plus belles que le moyen âge nous a léguées, c'est-à-dire celles de Hildesheim, d'Aix-la-Chapelle, de Halberstadt et de Comburg près de Halle en Souabe. Toutes ces couronnes, garnies de tours et de créneaux, semblent faire allusion à la vision rapportée par saint Jean au chapitre XXI de l'Apocalypse : « Il (Dieu) me montra, dit l'apôtre, la ville, la sainte Jérusalem qui descendait du ciel, venant de Dieu... Elle avait un mur grand et haut, percé de douze portes; dans ces portes, douze anges avec les noms gravés des douze tribus d'Israël. Trois portes à l'orient, trois au nord, trois au sud et trois à l'occident. Le mur avait douze fondements, où étaient gravés les noms des douze apôtres de l'Agneau.

On suspendait ces couronnes dans le chœur près de l'autel, et aussi, lorsqu'elles étaient très grandes, au point d'intersection de la nef et du transept.

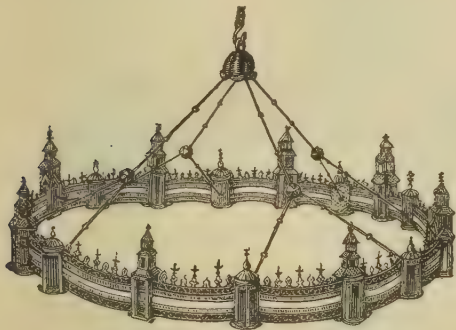
La plus grande des deux couronnes que possède la cathédrale de Hildesheim a dix-huit mètres de circonférence. Elle se compose d'un cercle de métal, formé par plusieurs bandes superposées et travaillées à jour. « Il est crénelé, dit Didron en parlant de ce cercle, comme un mur véritable, et chaque dent de créneau porte un chandelier dont la pointe reçoit un cierge. Comme dans l'Apocalypse, douze portes, trois à chaque point cardinal, marquée chacune du nom d'un apôtre. Entre chaque porte, une grande tour, dont chacune offre le nom d'une des douze tribus d'Israël. Entre les portes et les tours, la courtine crénelée de trois créneaux. Cette courtine porte au soubassement l'inscription en douze vers où Hézilon, évêque de Hildesheim au XI<sup>e</sup> siècle, déclare qu'il fait ce don à la sainte Vierge, et supplie les trois personnes divines de lui accorder toutes les vertus. Au bandeau qui porte les créneaux, autre inscription, de douze vers également, où sont donnés la description et le symbolisme de cette grande œuvre. » *Annales* XIX, p. 70 et suiv.

La couronne de lumières d'Aix-la-Chapelle (fig. 533) a huit mètres de circonférence; elle est composée de huit arcs de cercle, formant, en se joignant,



des angles rentrants. Ces angles sont garnis de lanternes en forme de tourelles rondes; des tourelles carrées plus grandes occupent le milieu des arcs de cercle. Entre chaque tourelle on peut placer trois cierges; et, comme les tourelles sont au nombre de seize, huit rondes et huit carrées, la couronne peut recevoir quarante-huit lumières sur tout son pourtour. Une double

Fig. 533.



Couronne de lumières à l'église d'Aix-la-Chapelle (xii<sup>e</sup> siècle).

autres fois de très remarquables. Saint Poppon, abbé de Stavelot au xi<sup>e</sup> siècle, en fit faire, pour son église, une qui pouvait porter 78 cierges. Avant la révolution française de la fin du siècle dernier, la cathédrale de Saint-Lambert de Liège en possédait aussi une de très grandes dimensions datant du xvi<sup>e</sup> siècle.

inscription latine court le long du cercle métallique; elle nous apprend que la couronne date du milieu du xii<sup>e</sup> siècle et qu'elle fut donnée à l'église d'Aix-la-Chapelle par l'empereur Frédéric Barberousse.

En Belgique, il n'existe plus aujourd'hui de ces anciennes couronnes de lumières; mais il y en avait

7. **Croix d'autel et de procession.** Jusqu'à la fin du xve siècle, il n'y a pas eu de distinction entre les croix d'autel et les croix processionnelles ou stationnelles. La même croix servait à deux usages : on la plaçait sur l'autel en la fixant dans un pied, et on la portait en procession au bout d'une longue hampe.

Les croix d'autel romanes, régulièrement en cuivre, en argent ou en or, n'ont presque toujours qu'une seule traverse. Les plus anciennes sont pattées et chargées de perles ou de cabochons. Plus tard, c'est-à-dire au xi<sup>e</sup> et au xii<sup>e</sup> siècle, elles portent ordinairement l'image du Christ, et leurs branches n'ont plus la forme pattée. En voici (fig. 534) une de cette époque, conservée au musée royal d'antiquités à Bruxelles.

Un grand nombre de croix d'autel romanes sont de cuivre rouge décoré d'émaux champlevés. Quelques-unes se composent de simples lames de

Fig. 534.



Croix d'autel au musée royal d'antiquités à Bruxelles (xii<sup>e</sup> siècle).

cuivre sur lesquelles l'image du divin Crucifié, et parfois des figures symboliques, sont reproduites en émail. Parmi ces croix les plus anciennes sortent des ateliers rhénans et mosans; d'autres, plus récentes, sont des produits limousins. Plusieurs croix sont formées d'une âme de bois recouverte de plaques émaillées tantôt sur les deux faces, tantôt sur la face principale seulement. Dans ce dernier cas, le revers consiste en une plaque gravée, ciselée ou peinte en or et vernis brun. Sur ces croix l'image du Christ est en haut-relief et obtenue au moyen de la fonte ciselée; le *périzonium* qui couvre les reins et la couronne qui ceint la tête du Sauveur sont ordinairement émaillés, et les yeux rendus par des morceaux de verre bleu.

Il est possible qu'on ait aussi employé comme croix d'autel et de procession les croix-reliquaires à double traverse dont nous avons parlé ci-dessus, p. 467.

Vers la fin de la période romane, les pieds dans lesquels on fixait la croix pour la placer sur l'autel étaient souvent d'une richesse remarquable. Il y en avait de triangulaires, et c'était le plus grand nombre; d'autres avaient quatre faces. Dans ces derniers, chacun des quatre angles est ordinairement occupé par un évangéliste écrivant des textes relatifs à la vie ou à la mort du Sauveur. On voulait symboliser de cette manière la diffusion, par la prédication de l'Évangile, de la foi en Jésus-Christ, rédempteur du genre humain. Il existe un pied de ce genre au musée de Saint-Omer; il est d'une beauté extraordinaire, et ressemble fort à celui que Suger, abbé de Saint-Denis, fit faire pour son église, en 1145, et que le zèle religieux décrit lui-même dans les termes suivants : « Quant au pied de la croix, il est orné des figures des quatre évangélistes; la colonne qui porte la sainte image est émaillée avec une grande délicatesse de travail, et offre l'histoire du Sauveur avec la représentation des témoignages allégoriques de l'ancienne loi; le chapiteau supérieur porte des figures contemplant la mort du Seigneur. »

Les pieds triangulaires étaient ornés des statuette des saints archanges Michel, Gabriël et Raphaël, ou des personnifications des vertus théologiques.

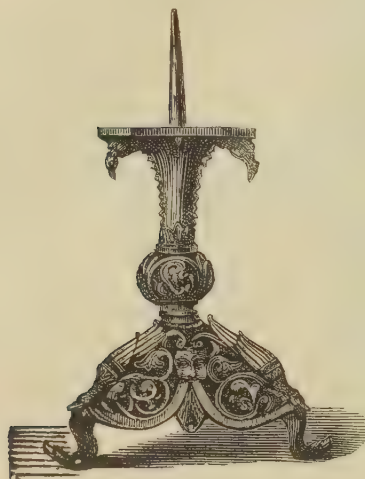
8. **Chandeliers.** Il faut distinguer trois espèces de chandeliers romans : les chandeliers d'autel, ceux qui étaient destinés à porter le cierge pascal, et les grands chandeliers à sept branches.

A. *Chandeliers d'autel.* Ce ne fut que vers la fin de la période romane qu'on commença à placer sur l'autel la croix et un, rarement deux chandeliers. Avant cette époque le luminaire était porté par les lustres, et la croix manquait totalement ou se trouvait à côté de l'autel; voyez la gravure de la page 417.

Les chandeliers d'autel de l'époque romane sont généralement petits et se terminent, au sommet, par une bobèche surmontée d'une pointe. Leur hauteur flotte ordinairement entre 0<sup>m</sup>15 et 0<sup>m</sup>30; ceux de ½ deux décimètres environ sont les plus communs. « La forme de ces chandeliers [du XII<sup>e</sup> siècle] varie peu, dit Didron, un pied sur trois pattes de lion ou trois corps de dragon; un nœud de feuillages ou de dragons enroulés; une bobèche assez évasée; arc-boutée par trois ou quatre petites bêtes fantastiques qui ressemblent à des dragons ou à des lézards ailés; du pied au nœud et du nœud à la bobèche,

tige absente ou très courte. Telle est la forme générale des chandeliers petits, moyens et grands de l'époque romane. » *Annales archéologiques*, XVIII, p. 161.

Fig. 535.



Chandelier du XII<sup>e</sup> siècle aux Sœurs-Noires à Bruges.

Voici (fig. 535) un chandelier d'autel du XII<sup>e</sup> siècle, appartenant aux Sœurs-Noires de Bruges : il est en cuivre, partie argenté, partie doré, et ne mesure que 15 centimètres de hauteur depuis la partie inférieure du pied jusqu'au bassin.

Les plus beaux chandeliers romans que nous connaissions sont les deux en argent fondu et ciselé, mesurant 0<sup>m</sup>365 de hauteur, conservés dans l'église de La Madeleine à Hildesheim. Leur pied, triangulaire, est formé de trois pattes de lion sur lesquels sont assis trois personnages ; autour de la tige grimpent en spirale des rinceaux gracieux où se jouent des hommes, des quadrupèdes et des oiseaux ; la bobèche est arcbutée par trois figures de chien.

Nous avons vu, dans le trésor de la cathédrale de Hildesheim, deux petits chandeliers de cuivre doré, avec des pieds triangulaires très originaux. Le premier pied est formé de trois figures assises symbolisant, comme l'indiquent des inscriptions : 1<sup>o</sup> l'Europe ou la guerre, EVROPA, BELLVM ; 2<sup>o</sup> l'Asie ou les richesses, ASIA, DIVITIE ; 3<sup>o</sup> l'Afrique ou la science, AFRICA, SCIENTIA. Le pied du second, composé d'une manière analogue, symbolise : 1<sup>o</sup> la médecine, MEDICINA ; 2<sup>o</sup> la science théorique et pratique, THEORICA ET PRAC-TICA ; 3<sup>o</sup> le conflit, CONFLICTVS.

Le contraste qui existe entre les petits chandeliers d'autrefois et nos chandeliers modernes à hauteur démesurée ont inspiré à deux archéologues les réflexions suivantes que nous reproduisons à cause de leur justesse : « Depuis le commencement du siècle actuel, dit Bourassé, on donne aux chandeliers et aux cierges une élévation tellement contre nature, que l'on a été forcé de remplacer les cierges de cire par un simulacre de cierge qui porte une bougie ; et encore souvent est-on obligé de soutenir ce frêle et gigantesque échafau-



Fig. 536.



Chandelier pascal du <sup>xiii</sup>e siècle à l'abbaye  
de Postel.

dage. On ne devrait pas oublier que les cierges sont allumés par honneur pour le crucifix ou pour le Saint-Sacrement, et qu'il est inconvenant de les voir placés à une hauteur démesurée au-dessus du tabernacle. » *Dictionnaire d'archéologie*, I, col. 458. « Il faut protester, dit Didron, contre les chandeliers modernes, de taille colossale, emmanchés d'une souche qui monte à perte de vue dans la voûte des églises. On comprend très bien qu'un chandelier d'autel soit plus grand, plus monumental, qu'un chandelier de salon; mais on comprend moins qu'on en ait fait une perche mal assise. » *Annales archéologiques*, XIX, p. 52.

B. *Chandeliers pour le cierge pascal*. Ces chandeliers avaient une hauteur assez considérable. Celui de l'abbaye de Postel (fig. 536), près de Turnhout, le seul que nous connaissions de l'époque romane, mesure 1<sup>m</sup>45 de hauteur. Sur le pied on voit le baptême de Notre-Seigneur Jésus-Christ par saint Jean, et la personnification de deux fleuves.

L'ornementation des chandeliers destinés à porter le cierge pascal était analogue à celle des chandeliers d'autel. On y retrouve, au pied et à la bobèche, les dragons rampants et les lézards ailés (car il y en avait ordinairement trois) les

feuillages et les rinceaux. Quelquefois, comme au chandelier de Postel, on représentait des personnages ou des sujets sur les faces du pied.

C. *Chandeliers à sept branches.* Ces chandeliers, toujours en bronze, furent en usage dès la période romane, et peut-être même antérieurement. Destinés sans doute à rappeler le souvenir du grand chandelier du temps juif, ils sont, comme celui-ci, très élevés ; leur hauteur varie entre 2<sup>m</sup>30 et 5<sup>m</sup>00. Leur pied, leur nœud et leurs branches sont généralement très ornés. Les branches se trouvent ordinairement toutes dans le même plan, trois de chaque côté de la tige centrale ; et les godets ou bassinets s'élèvent à un seul et même niveau.

Ces chandeliers ne se rencontrent qu'en Allemagne. On en trouve de la période romane : 1<sup>o</sup> à Essen près de Dusseldorf, 2<sup>o</sup> à l'abbaye de Klosterneubourg près de Vienne, 3<sup>o</sup> à Brunswick, 4<sup>o</sup> à l'église de Saint-Gangolphe de Bamberg, 4<sup>o</sup> à la Bustorfkirche de Paderborn, et 6<sup>o</sup> à la cathédrale de Prague.

9. *Évangélistes.* Pendant la période romane on s'attacha, comme précédemment, à reproduire le texte sacré le plus correctement possible. On continua aussi à transcrire les exemplaires de luxe en lettres d'or sur vélin blanc ou teint en pourpre.

Dans le cours du VIII<sup>e</sup> siècle le goût pour la calligraphie se réveilla en Occident ; aussitôt on s'efforça, à l'exemple des Byzantins, de décorer les manuscrits, tant sacrés que profanes, de miniatures, de lettres initiales et d'encadrements de pages. « Ce fut dans les monastères, dit Labarte, que ce goût prit un grand développement. Les moines qui avaient conservé en dépôt ce qui restait de science en Occident établirent parmi eux l'exercice de la transcription des textes et y consacrèrent une grande partie de leur temps. Chaque abbaye avait une grande salle, qu'on nommait *scriptorium*, dans laquelle plusieurs écrivains, observant le silence le plus absolu, étaient exclusivement occupés à transcrire des livres pour la bibliothèque. » *Histoire des arts industriels*, 2<sup>e</sup> éd., II, p. 191.

L'Angleterre et l'Irlande, qui par leur position géographique étaient restées à l'abri des invasions des barbares, formèrent la première école chrétienne de calligraphie, portant, pour cette raison, le nom d'*anglo-saxonne*. Dans les plus anciennes productions de cette école, les miniatures, c'est-à-dire les représentations de scènes et de figures complètes en couleurs variées, font presque complètement défaut. L'ornementation consiste, pour ainsi dire exclusivement, en lettres initiales, plus rarement en bordures marginales et

en encadrements de pages; ce sont des bandes nattées, des entrelacs, des rubans longs et étroits, des feuillages, des animaux réels et fantastiques, principalement des poissons, des serpents et des oiseaux. Les cous, les têtes et les becs de ces derniers jouent souvent un rôle important dans cette décoration; la figure humaine n'y paraît que fort rarement. Le dessin, incorrect, barbare même, ne manque cependant pas d'une certaine grâce naïve dans ses contours. Le rouge, le jaune, le vert et le violet, tous d'un ton terne, composent en quelque sorte toute la palette du miniaturiste.

L'école anglo-saxonne exerça une puissante influence dans l'Europe occidentale et centrale avant le IX<sup>e</sup> siècle. Cette influence si considérable s'explique par le fait que tous, ou presque tous les missionnaires, qui, au VII<sup>e</sup> siècle, évangélisèrent ces contrées, sortirent de l'Angleterre, et principalement de l'Irlande, l'*île des saints*, connue à cette époque sous le nom latin de *Scotia*.

L'évangélaire de Maeseyck, écrit au commencement du VIII<sup>e</sup> siècle, par les deux saintes sœurs Herlinde et Relinde, au monastère d'Aldeneick, appartient à l'école anglo-saxonne.

Les efforts que fit Charlemagne, vers la fin du VIII<sup>e</sup> siècle, pour régénérer en Occident les lettres et les arts donnèrent naissance à une nouvelle école de calligraphie, qui reçut le nom de *carolingienne*. Elle se forma de l'art anglo-saxon combiné avec l'art byzantin, dont les principes avaient été apportés en Occident par les artistes grecs et italiens appelés sur les bords du Rhin par le grand empereur. L'école carolingienne arriva à son apogée sous le règne de Charles le Chauve (840-877).

Sous l'action byzantine la coloration se modifia profondément : les couleurs ternes firent place à des tons vigoureux, éclatants et fondus. Le style décoratif aussi subit des changements notables. « Les peintres de l'école carolingienne, dit Labarte, abandonnant les lettres onciales de forme bizarre appartenant à l'écriture anglo-saxonne, en revinrent pour les têtes de chapitres aux belles capitales romaines, ou tout au moins aux majuscules régulières. Ils les décorèrent, à la base et au sommet, d'entrelacs compliqués; dans les vides, de sujets; et dans les pleins, de cordelières, de figures et d'ornements très divers et toujours élégants. L'or et les couleurs les plus brillantes entrent dans la composition de ces ornements. Les lettres sont souvent d'une très grande dimension. Ils ne craignirent pas de composer des rébus monogrammatiques par l'assemblage de plusieurs lettres conjointes et entrelacées de manière à ne former qu'un seul caractère, dont les éléments

représentent soit une portion, soit la totalité des lettres d'un ou de plusieurs mots; mais ils surent apporter le meilleur goût dans ces enchevêtrements singuliers. » *Histoire des arts industriels*, 2<sup>e</sup> éd., II, p. 206.

Au commencement du XI<sup>e</sup> siècle, l'art du miniaturiste se releva, de nouveau sous l'influence byzantine, de la décadence où il était tombé par suite des guerres continuelles qui avaient désolé l'Europe pendant le siècle précédent. Cependant, comme l'action de cette influence ne fut pas égale et uniforme dans tous les pays, ni même dans toutes les parties d'un même pays, il résulta de là que l'état de la peinture des manuscrits, de même que celui de la peinture monumentale, varia de pays à pays, de localité à localité. Souvent assez prospère dans une abbaye, elle sortait à peine des langes de la barbarie dans le monastère voisin.

L'école romane, — car c'est ainsi qu'on peut appeler l'école du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle — se caractérise par une grande inégalité de style et de mérite. A côté de productions presque insignifiantes, on rencontre des œuvres de grande valeur, de grand talent. Toutefois, chose naturelle d'ailleurs et en harmonie avec l'histoire de l'art roman, les miniaturistes du XII<sup>e</sup> siècle l'emportent généralement sur ceux du siècle précédent.

En Italie, en France et en Angleterre, les enluminures portent, à quelques rares exceptions près, le cachet de la décadence. L'Allemagne, au contraire, nous offre deux classes bien distinctes de miniatures : les unes, assez médiocres, passent pour des œuvres d'artistes allemands formés sous l'influence de leur génie propre et national; les autres, d'un meilleur style, naquirent sous l'action de l'art byzantin contemporain, dont elles ont les qualités et aussi les défauts. Les relations politiques et commerciales, très suivies, que l'Allemagne et l'empire d'Orient entretenaient à cette époque favorisèrent singulièrement la diffusion des traditions byzantines dans l'Europe centrale.

En Belgique, il existait des salles de transcription dans toutes les grandes abbayes. Gembloux, Waulsort, Saint-Hubert, Lobbes, Saint-Martin de Tournai, Saint-Trond, Saint-Jacques et Saint-Laurent de Liège, ainsi que toutes les abbayes norbertines fondées au XII<sup>e</sup> siècle, produisirent des manuscrits enluminés très remarquables, dont quelques-uns, existant encore aujourd'hui, nous permettent de juger de l'état de l'art des miniatures dans notre pays. Ce fut l'abbaye bénédictine de Stavelot qui, dans la peinture des manuscrits comme dans l'orfèvrerie et l'émaillerie, tenait le premier rang. Ses productions, dont un nombre assez considérable ont échappé à la destruction, attestent une influence byzantine très prononcée : ce ne sont pas seu-



lement les procédés techniques, le style du dessin et la coloration puissante que les moines de Stavelot ont reçus des Grecs, souvent aussi ils leur ont emprunté certains détails tout à fait propres à l'iconographie byzantine.

Les Bibles complètes et les évangéliers, c'est-à-dire les manuscrits renfermant le texte des quatre Évangiles, sont assez souvent ornés d'un grand nombre de miniatures représentant des personnages et des scènes de l'ancien et du nouveau Testament, quelquefois même des faits légendaires. Toutefois, dans les plus anciens manuscrits le nombre des illustrations est généralement beaucoup moindre que dans ceux des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles. Nous n'avons pas à nous occuper ici des différents sujets figurés dans les miniatures; il nous suffira de faire observer qu'on voit fréquemment, en tête de chaque Évangile, la figure de l'évangéliste, assis et écrivant son livre; nous reproduirons ci-dessous une de ces figures, lorsque nous parlerons des attributs iconographiques des saints.

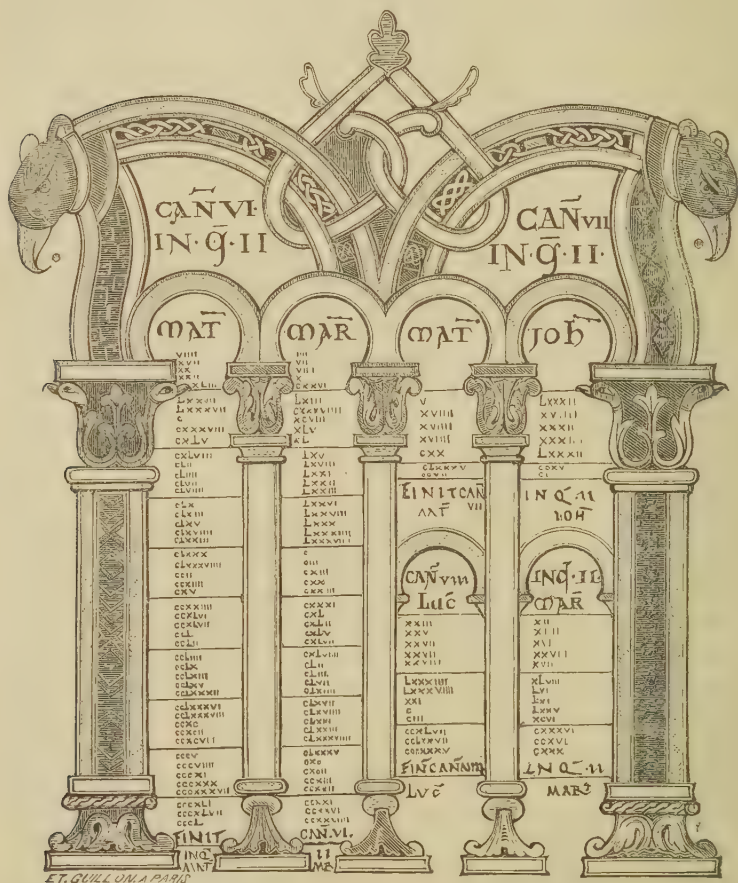
Parmi les évangéliers de la période romane remarquables par leurs miniatures nous signalerons : 1<sup>o</sup> celui d'Egbert, archevêque de Trèves (978-993), avec 57 miniatures à pleine page, conservé à la bibliothèque de la ville de Trèves; 2<sup>o</sup> celui qui fut donné, vers la même époque, à l'abbaye d'Echternach par l'impératrice Théophanie, orné d'environ 50 grandes miniatures, et possédé par la bibliothèque du grand-duc de Gotha; enfin 3<sup>o</sup> un évangélier copié à Echternach par ordre de l'empereur Henri III, et qui se trouve aujourd'hui à la bibliothèque de la ville de Brême; il compte environ 50 miniatures à pleine page.

L'âge des évangéliers richement ornés se détermine souvent d'une manière facile parce que les donateurs s'y sont souvent fait représenter soit isolément soit offrant leur volume à Dieu et aux saints.

On trouve aussi, en tête de presque tous les évangéliers, des miniatures occupant plusieurs feuillets et consistant dans des arcades sur colonnes, réunies, à trois ou à quatre, sous un arc commun embrassant toute la largeur de la page; dans chaque arcature on lit des séries de chiffres, placés les uns au-dessous des autres. Ces colonnades forment ce qu'on appelle les *canons d'Eusèbe* ou de *concordance évangélique*. Ils ont été composés par Eusèbe de Césarée pour faciliter l'étude comparative des Évangiles, et consistent dans des tableaux indiquant, au moyen de chiffres rangés sur la même ligne horizontale dans deux ou plusieurs arcades, les passages des Évangiles qui ont rapport au même objet.

Ils sont au nombre de dix : le premier indique tous les endroits communs aux quatre Évangiles; le second, ceux qui ne se lisent que dans saint Mathieu, saint Marc et saint Luc; le troisième, ce qui est rapporté par saint Mathieu, saint Luc et saint Jean; le quatrième, les endroits parallèles de saint Mathieu, saint Marc et saint Jean; le cinquième, concorde saint Mathieu avec saint Luc; le sixième, saint Mathieu avec saint Marc; le septième, saint Mathieu avec saint Jean; le huitième, saint Luc avec saint Marc;

Fig. 537.



Feuillet des canons d'Eusèbe, de l'évangéliste de l'abbaye d'Egmond.

le neuvième, saint Luc avec saint Jean ; enfin dans le dixième figure, sous des séries différentes, ce que chaque évangéliste a écrit de particulier.

Voici leur mécanisme. Chaque Évangile porte en marge, à l'encre noire, dans un seul ordre numérique, l'indication de tous les versets qui le composent ; et sous chaque verset est noté, en rouge, le numéro du canon auquel il faut recourir pour trouver la concordance. Nous donnons (fig. 537) une page d'un ancien évangélaire de l'abbaye d'Egmond en Hollande, contenant les canons VI (les deux premières colonnes), VII (la partie supérieure) et VIII (la partie inférieure des deux dernières colonnes). Comme on le voit, ces trois canons sont extrêmement courts. La concordance est indiquée par les mots IN Q. II, c'est-à-dire *in quo duo* [*conveniunt*] ; les noms des évangélistes sont inscrits au-dessus et au-dessous de la colonne.

Les Occidentaux empruntèrent aux Grecs l'usage de placer les canons d'Eusèbe en tête des évangéliaires, et de faire précéder chaque Évangile d'une miniature représentant l'évangéliste, auteur du livre. Quelquefois aussi, comme dans l'évangélaire de Xanten (manuscrit n° 18723 de la bibliothèque royale de Bruxelles), ils réunirent, en une seule miniature, au commencement du volume, le Christ et les quatre évangélistes.

10. **Couvertures d'évangélaire.** Pendant la période romane les couvertures des livres liturgiques avaient régulièrement en longueur le double ou le triple de leur largeur. Il y avait cependant, déjà à cette époque, des reliures se rapprochant sensiblement du carré, forme qui prévalut dans la suite.

Les couvertures romanes sont de métal ou d'ivoire ; le plus souvent même on réunit ces deux matières sur une seule reliure, en encadrant une plaque d'ivoire carrée ou rectangulaire dans une bordure métallique. Il existe encore un très grand nombre de couvertures de cette dernière espèce. Nous citerons en premier lieu celle de l'évangélaire d'Echternach, qui se trouve actuellement à la bibliothèque du grand-duc de Gotha ; elle date du dernier quart du Xe siècle, et consiste dans une tablette d'ivoire portant en relief la scène du crucifiement, entourée d'une bordure composée de grandes plaques d'or massif repoussé, bordées de petites plaques émaillées ou couvertes de filigranes et de pierreries. La bibliothèque royale de Munich possède également des couvertures très riches ; on en voit aussi dans les bibliothèques de Bamberg, de Dresde, à la bibliothèque nationale de Paris, et en plusieurs autres endroits. Nous en donnons une (fig. 538) du trésor d'Aix-la-Chapelle, formée d'une tablette d'ivoire entourée de plaques métalliques travaillées au repoussé. Au milieu se trouve la sainte Vierge avec l'Enfant Jésus entre les symboles des

Fig. 538.



ET. CUI. L. G. N.

Couverture d'évangélaire au trésor d'Aix-la-Chapelle (xii<sup>e</sup> siècle)

liaire sont : 1<sup>o</sup> le Sauveur, assis ou debout, bénissant et placé dans une auréole ovale; 2<sup>o</sup> le crucifiement; 3<sup>o</sup> la sainte Vierge avec l'Enfant Jésus; 4<sup>o</sup> des scènes empruntées à l'histoire du nouveau Testament. Les symboles des évangélistes occupent fréquemment les quatre angles de la bordure.

Vers la fin de la période romane, on employa aussi fréquemment, comme couvertures de livres liturgiques, des plaques émaillées, oblongues, rectangulaires, fabriquées à Limoges, et représentant la scène du crucifiement avec les figures accessoires. Ces plaques, détachées de leur couverture, ne sont pas rares dans les musées et dans les collections particulières.

Au moyen âge les couvertures des livres liturgiques sont souvent désignées dans les inventaires sous le nom de *textes*; elles portent même ce nom lorsque le manuscrit qu'elles recouvraient a disparu. Plusieurs anciens inventaires signalent des *textes sans escriptures*.

évangélistes; les reliefs supérieurs et inférieurs représentent la naissance du Sauveur, son ascension, le crucifiement et l'arrivée d'une sainte femme au tombeau. Une riche bordure, formée de pierres précieuses et de filigranes, encadre le tout. La plupart des couvertures métalliques de la période romane ont de semblables bordures.

Les sujets qu'on rencontre le plus souvent sur les couvertures d'évangé-

11. **Encensoirs.** L'usage de l'encens dans les cérémonies sacrées date du



commencement même du christianisme. Les plus anciennes liturgies et les écrits des saints Pères font souvent mention de parfums et d'encens qu'on brûlait à l'autel pendant la célébration des divins mystères.

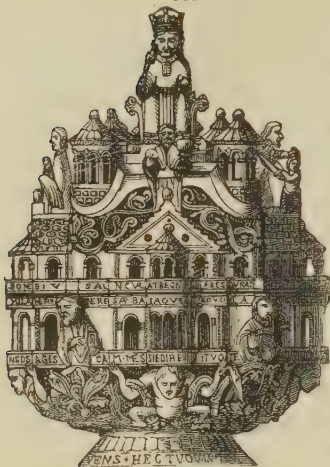
Il paraît assez probable qu'aux premiers siècles les encensoirs étaient de simples vases présentant un large diamètre et ayant quelquefois un poids considérable. Anastase le Bibliothécaire rapporte que l'empereur Constantin fit don, à l'église de Saint-Jean-de-Latran, de deux encensoirs d'or pur, du poids de trente livres, et d'un autre pesant quinze livres et enrichi de pierres précieuses. Plus tard on ajouta à l'encensoir des chaînes pour le balancer et un couvercle percé de trous destinés à laisser passer la fumée de l'encens.

Les encensoirs antérieurs au XI<sup>e</sup> siècle ne nous sont connus que par les peintures murales et les miniatures des manuscrits. Ils sont d'une grande simplicité, et offrent, comme ceux des siècles suivants, la forme sphéroïdale.

Au XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup> siècle, les encensoirs deviennent plus riches. Dans son *Essai sur divers arts* (liv. III, ch. 60-62), le moine Théophile explique longuement les différentes manières de fabriquer les encensoirs, et il en décrit deux : l'un, petit, qu'il appelle l'encensoir en métal battu, *thuribulum ductile*, et l'autre, plus grand, auquel il donne le nom d'encensoir en métal coulé, *thuribulum fusile*. Le premier est le plus simple. Au sommet du couvercle se trouve une tour octogone percée de fenêtres; plus bas quatre tours rondes alternent avec quatre tours carrées; elles sont également percées de fenêtres ou décorées de fleurs, d'oiseaux, d'animaux, de figures d'anges, etc. Sur la partie inférieure du couvercle, on trace quatre arcs un peu allongés, et l'on y place les évangélistes, soit sous la figure d'anges, soit sous le symbole d'animaux. L'espace entre les arcs est occupé par des têtes d'hommes ou d'animaux, à travers lesquelles passent les chaînes. Sur la cassolette de l'encensoir, on trace aussi quatre arcs qui répondent à ceux du couvercle, et dans lesquels sont assis les quatre fleuves du paradis, sous la forme humaine, tenant chacun une urne d'où s'échappent les flots. Entre ces arcs se trouve la partie inférieure des têtes à travers lesquelles passent les chaînes. Le second encensoir, de dimensions plus considérables, représente la Jérusalem céleste d'après la vision de l'apôtre saint Jean. Il reproduit les portes, les tours et les pierreries symboliques de la ville sainte. Les apôtres et les prophètes en gardent l'enceinte, avec des témoignages concordants écrits sur des phylactères.

Sur la fresque du XI<sup>e</sup> siècle que nous avons reproduite ci-dessus, p. 417, on voit le diacre portant un encensoir et une cassolette à encens.

Fig. 539.



Encensoir à la cathédrale de Trèves  
(xiii<sup>e</sup> siècle).

Voici (fig. 539) un encensoir en bronze, de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, conservé à la cathédrale de Trèves. Il a la forme d'une croix grecque dont chaque branche se termine par une abside. Salomon, entouré de quatorze lions, occupe le sommet du couvercle; plus bas, à la hauteur des tourelles, on voit Abel avec un agneau, Melchisedech avec le pain et le calice, Abraham sur le point d'immoler son fils Isaac, et Isaac bénissant Jacob, le père du peuple d'Israël. Sur la partie inférieure sont représentés Aaron avec l'encensoir, Moïse avec le bâton, Isaïe et Jérémie portant chacun un livre.

Le musée royal d'antiquités de Bruxelles possède aussi un bel encensoir roman.

12. **Bénitiers portatifs.** Ces bénitiers servaient à présenter de l'eau bénite aux empereurs, aux rois et autres grands personnages, au moment où ils entraient à l'église. Ils ont la forme d'un cône tronqué et renversé. Généralement très petits ils ne dépassent guère 20 centimètres en hauteur.

Les uns sont d'ivoire, les autres de métal. Parmi les premiers nous en signalerons trois qui datent de la fin du X<sup>e</sup> ou du commencement du XI<sup>e</sup> siècle; ce sont ceux de la cathédrale de Milan, de l'église de Kranenburg près de Clèves, et un troisième qui a été acheté pour l'Angleterre chez un marchand d'Aix-la-Chapelle. Le trésor de l'église de cette dernière ville en possède un, également d'ivoire, qui ne remonte pas au delà du XII<sup>e</sup> siècle.

Il existe aussi plusieurs de ces bénitiers qui sont de bronze ou de cuivre doré; un des plus beaux de cette classe, à cause de son iconographie, est celui de la cathédrale de Spire. On en rencontre aussi, mais beaucoup moins ornés que celui de Spire, à la cathédrale et à Saint-Étienne de Mayence, à Saint-Étienne de Wurzburg, à Berchtesgaden près de Salzbourg, au *National Museum* de Munich et dans des collections particulières.

La plupart de ces bénitiers portent, à l'extérieur, deux rangées superposées de figures en relief représentant des sujets religieux, des figures de saints ou des symboles.

13. **Plats liturgiques.** On rencontre quelquefois des plats du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle, en cuivre doré, décorés de scènes, de figures et de symboles gravés. Ils ont généralement 30 centimètres environ de diamètre, et de 5 à 8 centimètres de profondeur. Les sujets se trouvent placés sous des arcatures, entre des colonnes ou dans des médaillons, non sur le bord ou marli, mais à l'intérieur, sur la partie verticale du plat; de plus, un médaillon occupe d'ordinaire le centre du fond.

Trois de ces plats ont été décrits et publiés en gravure par notre ami M. J. Aldenkirchen dans les *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, Heft LXXV. Sur le premier on a représenté la légende de sainte Ursule; sur le deuxième les dons du Saint-Esprit; enfin sur le dernier l'histoire du bon Samaritain.

On ignore jusqu'ici quelle était la destination de ces plats. Étaient-ce des patènes ministérielles, ou faut-il y voir, avec M. Aldenkirchen, des plateaux pour présenter les huiles bénites à l'évêque ou au prêtre qui allait faire les onctions sacrées? Nous n'oserions pas nous prononcer sur cette grave question, qui mérite un examen sérieux de la part des archéologues.

14. **Peignes liturgiques.** Les prêtres devaient se peigner les cheveux et la barbe avant de célébrer l'office divin. L'usage des peignes liturgiques a subsisté jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, et, de nos jours encore, le peigne est employé dans le sacre des évêques. On ne doit donc pas s'étonner de rencontrer presque toujours des peignes dans les inventaires des trésors d'église dressés au moyen âge.

Fig. 540.



Peigne liturgique  
provenant de Stavelot.

Les peignes liturgiques sont de bois ou, plus souvent encore, d'os ou d'ivoire. Il y en a de grands et de petits. Les grands (fig. 541) ont deux rangées opposées de dents, l'une plus finement travaillée que l'autre. Le champ entre ces deux rangées est découpé à jour ou décoré de sculptures. Les petits peignes (fig. 540) n'ont qu'une seule rangée de dents. Ils sont, de même que les grands, plus ou moins richement ornés.

Les fig. 540 et 541 reproduisent deux peignes trouvés à Stavelot et conservés au musée d'antiquités de Bruxelles. Sur le plus petit des deux (fig. 540) on lit : QVISQVIS EX ME SVVM PLA-

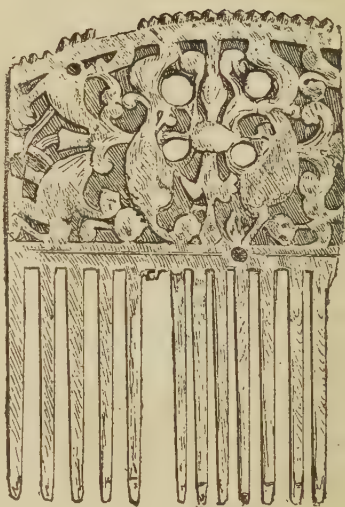
NAVERIT QVOQ. CAPVT, qui se continue sur l'autre côté : VIVAT FELIX FELICITER SEMPER ANNIS. Ces intéressants objets datent du XI<sup>e</sup> ou du XII<sup>e</sup> siècle.

Fig. 541.



Peigne liturgique  
provenant de Stavelot.

Fig. 542.



Fragment de peigne liturgique  
à l'église de Sainte-Gertrude à Nivelles.

Nous donnons aussi (fig. 542) le fragment d'un grand peigne conservé dans le trésor de Sainte-Gertrude à Nivelles. La rangée des dents fines a complètement disparu.

Il existe aussi un peigne liturgique dans le trésor de l'ancienne abbatale de Saint-Hubert, en Ardenne, qui, si l'on peut ajouter foi à la tradition, aurait appartenu autrefois au saint évêque de Liège.

15. **Sièges.** Pendant longtemps l'usage du siège ou fauteuil, *cathedra*, fut considéré comme une prérogative des papes, des évêques et des souverains temporels. « Le fauteuil de l'évêque, dit Guillaume Durand, désigne la juridiction spirituelle annexée à la dignité pontificale. » *Rational*, liv. II, ch. 11.

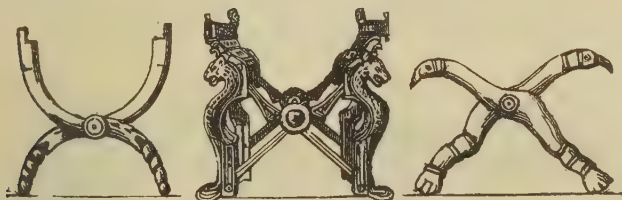


A la fin de la période latine et pendant la première partie de la période romane, les sièges étaient parfois faits à l'imitation de la chaise curule des Romains. Celle-ci (fig. 543) se composait, comme on sait, de deux pliants en forme d'*X*, entre lesquels se plaçait un coussin. De même que dans les chaises curules richement sculptées, les branches des pliants de cette espèce de sièges romans sont ordinairement terminées, à leur partie supérieure, par des têtes d'animaux, et à leur partie inférieure, par des pattes ou des griffes (fig. 545). Les miniatures des IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles offrent beaucoup d'exemples

Fig. 543.

Fig. 544.

Fig. 545.



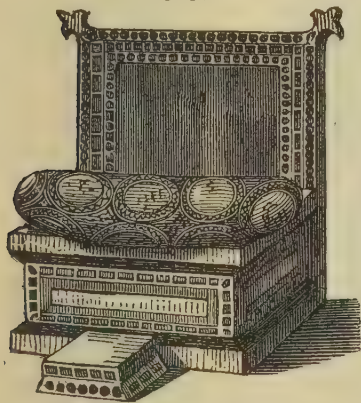
Chaise curule.

Fauteuil de Dagobert.

Siège roman.

de ces sièges, et l'on conserve au musée du Louvre à Paris un trône du VII<sup>e</sup> siècle, en bronze doré, dont les pliants ont la même forme (fig. 544) ; il est appelé fauteuil du roi Dagobert, et on attribue son exécution à saint Éloi.

Fig. 546.



Siège roman avec dossier, composé d'après une miniature du milieu du IX<sup>e</sup> siècle.

La plupart des sièges romans présentaient la forme d'un coffre rectangulaire ; ils n'avaient ni dossier ni appuis pour les bras. On les incrustait d'ivoire, d'or, d'argent ou d'autres métaux, et on les recouvrait d'un tapis en étoffe précieuse et brillante ; au XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup> siècle on les décorait quelquefois d'arcatures. Les chaires avec haut dossier sont peu communs. En voici (fig. 546) un exemple composé d'après une miniature du livre d'heures, exécuté pour Charles le Chauve et conservé au musée du Louvre à Paris.

Les fauteuils romans sont presque toujours recouverts d'un coussin cylindrique, souvent terminé, aux deux extrémités, par un ornement en forme de fleuron, de boule ou de croix. La plupart sont accompagnés d'un escabeau ou marche-pied, *scabellum*. « L'es-

cabeau ou marche-pied, dit Durand, désigne la puissance temporelle, qui doit être soumise à la puissance spirituelle. » *Rational*, liv. II, ch. 11.

16. **Crosses.** Dès les premiers siècles les évêques ont porté le bâton pastoral comme insigne de leur dignité. Plus tard les abbés des grands monastères jouirent du même privilège. Les textes des anciens livres liturgiques prouvent que, déjà au VII<sup>e</sup> siècle, on remettait le bâton pastoral entre les mains des abbés dans la cérémonie de leur bénédiction.

Les bâtons pastoraux anciens sont de deux formes : le bâton *potencé* et le bâton *à volute*. Le premier, à cause de sa ressemblance avec la lettre T (dont

Fig. 547.



Tau de saint Héribert à l'église de Deutz près de Cologne (XI<sup>e</sup> siècle).

Fig. 548. Fig. 549.



Crosses tirées des fresques de S.-Clément à Rome (XI<sup>e</sup> siècle).

le nom grec est *tau*), est appelé *bâton* ou *crosse en forme de tau*, ou aussi tout simplement *tau*. La traverse, ordinairement en ivoire, est souvent décorée de sculptures. Notre fig. 550 reproduit le tau en ivoire, ajouté, probablement au X<sup>e</sup> ou au XI<sup>e</sup> siècle, au bâton pastoral de saint Servais. La pointe, en fer, que donne aussi notre gravure, ne remonte pas au delà du XIV<sup>e</sup> siècle.

Voici également (fig. 547) la partie *potencée* du tau de saint Héribert, archevêque de Cologne au commencement du XI<sup>e</sup> siècle.

Fig. 550.



Les croses à volute conservées jusqu'à nos jours ne remontent pas au delà du XII<sup>e</sup> siècle. La forme qu'elles avaient avant cette époque nous est connue par les sculptures, les peintures et les miniatures. Nous ne pensons pas qu'on rencontre des évêques portant la crosse à volute sur des monuments d'une date certaine, beaucoup antérieurs au dernier quart du X<sup>e</sup> siècle. Les fig. 548 et 549 reproduisent deux croses tirées de quelques fresques du XI<sup>e</sup> siècle.

Voyez des croses

semblables, du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle, sur les gravures ci-dessus : 1<sup>o</sup> p. 417, fig. 468 ; 2<sup>o</sup> p. 422, fig. 475 ; 3<sup>o</sup> p. 476, fig. 423 ; 4<sup>o</sup> la phototypie du retable de Stavelot, vis-à-vis de la page 429 ; et 5<sup>o</sup> p. 472, fig. 518.

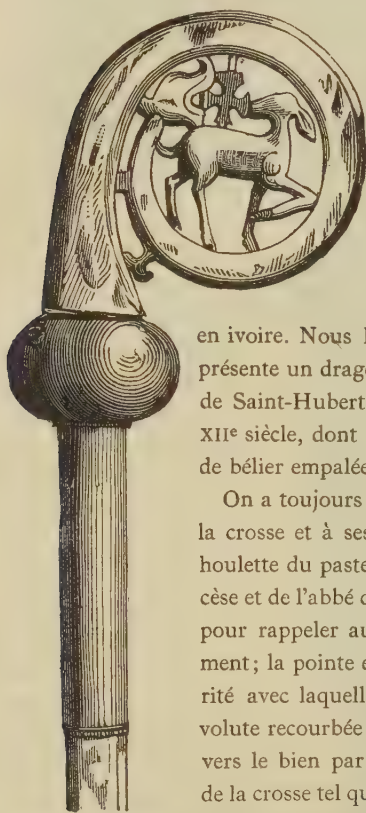
On conserve, à la cathédrale de Bruges, le bâton pastoral de saint Malo, évêque d'Aleth au VI<sup>e</sup> siècle ; il est composé de morceaux d'ivoire, réunis par douze bandes de cuivre doré. La volute de bois qui le termine est moderne.

Au XII<sup>e</sup> siècle, — peut-être même déjà pendant la dernière moitié du XI<sup>e</sup>, — la volute des croses s'enroule davantage. Vers

Tau en ivoire du bâton pastoral de saint Servais.

la même époque, les crosses en métal ornées de pierreries, d'émaux et de filigranes, commencent à être en usage.

Fig. 551.



Crosse de Jacques de Vitry chez les Sœurs-de-N.-Dame à Namur.

La volute de la plupart des crosses du XII<sup>e</sup> siècle se termine par une tête de serpent ou de dragon, empalée par une croix ou en lutte avec l'Agneau divin armé du signe de la rédemption. Les volutes finissant en fleuron sont encore rares à cette époque, de même que celles où sont figurées des scènes historiques. On voit, chez les Sœurs-de-Notre-Dame à Namur, une crosse du XII<sup>e</sup> siècle,

en ivoire. Nous la reproduisons (fig. 551); la volute représente un dragon attaquant l'Agneau divin. A l'église de Saint-Hubert, on conserve une crosse en ivoire du XII<sup>e</sup> siècle, dont la volute se termine aussi par une tête de béliet empalée d'une croix.

On a toujours attribué une signification symbolique à la crosse et à ses différentes parties. La crosse est la houlette du pasteur spirituel : de l'évêque dans son diocèse et de l'abbé dans son monastère. La hampe est droite pour rappeler au prélat la rectitude dans le gouvernement; la pointe en métal est l'emblème de la juste sévérité avec laquelle il doit reprimander les rebelles; et la volute recourbée symbolise la bonté qui attire les âmes vers le bien par les consolations. Voilà le symbolisme de la crosse tel que nous l'expose Hugues de Saint-Victor, écrivain du commencement du XII<sup>e</sup> siècle. Guillaume Durand a exprimé la même idée par les vers suivants, qu'il adresse au prélat portant la crosse :

Collige, sustenta, stimula : vaga, morbida, lenta;

Attrahe per primum, media rege, punge per imum;

c'est-à-dire : Rassemble ceux qui errent, soutiens les infirmes et stimule les indolents; attire par le sommet, gouverne par la hampe, et aiguillonne avec la pointe inférieure. Cette signification symbolique se trouve parfois inscrite sur la crosse même. On lit sur celle de saint Saturnin conservée à Toulouse :



Curva trahit mites, pars pungit acuta rebelles ;  
Curva trahit quos recta regit, pars ultima pungit.

17. *Flabella et disques crucifères*. Les monuments de l'antiquité nous montrent fréquemment, derrière les rois et les grands de la terre, des serviteurs portant un *flabellum* ou éventail, le plus souvent composé de plumes. Cet ustensile avait un double but sous les climats brûlants : chasser les insectes importuns et tempérer la chaleur.

Dès les premiers siècles l'Église adopta le chasse-mouche dans les cérémonies sacrées. Les *Constitutions apostoliques* prescrivent que deux diacres, un de chaque côté de l'autel, agitent pendant l'office un éventail en vélin, en plumes de paon ou en étoffe.

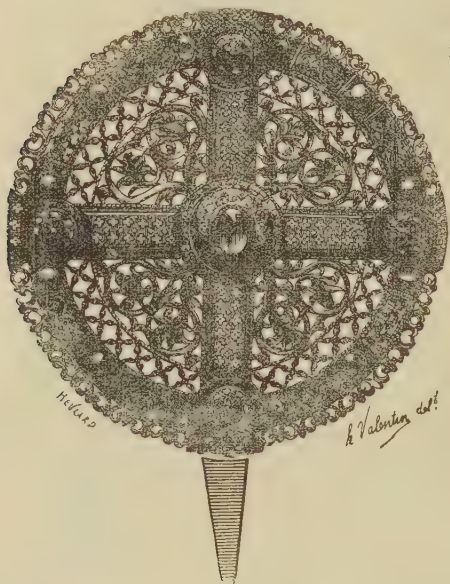
Hildebert, évêque du Mans vers l'an 1100, et plus tard métropolitain de Tours († 1134), constate que l'usage du *flabellum* existait encore à son époque et nous apprend, en même temps, le symbolisme qu'on avait attaché à cet instrument liturgique : « L'éventail doit, dit-il, écarter les mouches de l'autel, et rappeler à l'officiant qu'il est obligé d'éloigner de son esprit les tentations et les vaines pensées. » Durand, évêque de Mende, qui écrivait au XIII<sup>e</sup> siècle, confirme, dans son *Rational*, liv. IV, ch. 25, le symbolisme indiqué par Hildebert.

Les inventaires des trésors d'église fournissent la preuve que, dès le IX<sup>e</sup> siècle, on commença à substituer des disques métalliques aux plumes, au vélin et aux étoffes, dont le *flabellum* était formé auparavant. Cette substitution, devenue commune au XII<sup>e</sup> siècle, se maintint jusqu'au moment où l'usage du *flabellum* fut abandonné presque partout en Occident, c'est-à-dire jusqu'au commencement du XV<sup>e</sup> siècle.

Les disques métalliques, dont le diamètre varie entre 28 et 41 centimètres, se composent généralement d'une croix grecque, quelquefois pattée, inscrite dans un cercle formant le contour extérieur de l'objet. La croix inscrite et l'encadrement circulaire sont massifs et couverts régulièrement, sur le côté principal, de filigranes et de pierreries. Des ornements découpés à jour et représentant des sujets, des symboles ou des rinceaux, remplissent les secteurs entre les branches de la croix. Parfois on enchâssait des reliques sous les pierreries et les cabochons. Les disques métalliques sont toujours munis d'une soie ou queue aiguë servant à les fixer dans un pied ou sur une hampe. Ils ont conservé la même forme générale pendant les périodes romane et ogivale ; il n'y a que le style de leur ornementation qui ait varié aux diffé-

rentes époques. Aussi ne reviendrons-nous plus sur ces objets en traitant de la période ogivale.

Fig. 552.



*Flabellum* de la collection Seillière (XIII<sup>e</sup> siècle).

(D'après la *Revue de l'art chrétien*.)

musée de Copenhague; notre fig. 553 donne un de ces derniers, dans lequel les quatre secteurs sont occupés par les emblèmes des évangélistes. La *Revue de l'art chrétien* a reproduit la plupart de ces objets dans un savant article de M. Ch. de Linas, auquel nous empruntons nos observations sur les disques crucifères.

Un fait digne de remarque ressort de l'énumération précédente : la plupart des disques crucifères sont appariés, c'est-à-dire présentés par paire; d'où nous croyons pouvoir conclure que la plupart de ceux qui nous apparaissent maintenant isolés, ont eu primitivement leur pendant. Il n'y a là rien qui doive nous étonner puisque, dès l'origine, la liturgie chrétienne exigeait le *flabellum* en double exemplaire.

Nous savons, par les miniatures des manuscrits, que l'usage du *flabellum* en vélin ou en plumes existait encore, en Occident, au XIII<sup>e</sup> siècle. De nos jours même, aux grandes solennités religieuses, lorsque le souverain pontife

Les principaux disques crucifères métalliques, qu'on connaît jusqu'ici, sont : 1<sup>o</sup> trois, du XII<sup>e</sup> siècle, dont deux appariés, dans le trésor de la cathédrale de Hildesheim; 2<sup>o</sup> deux, également appariés et du XIII<sup>e</sup> siècle, dans la collection Basilewsky à Paris; 3<sup>o</sup> un avec pied, du XII<sup>e</sup> siècle, à l'abbaye de Kremsmunster en Styrie; 4<sup>o</sup> deux du XIII<sup>e</sup> siècle, appariés, dans la collection du baron Seillière à Paris; nous en reproduisons un (fig. 552); 5<sup>o</sup> un du XIII<sup>e</sup> siècle, dans la collection Basilewsky que nous avons déjà citée; 6<sup>o</sup> un du XIII<sup>e</sup> siècle conservé à Villingen dans le grand duché de Bade; enfin 7<sup>o</sup> deux du XIV<sup>e</sup> siècle, appariés, au

Fig. 553.



*Flabellum* du musée de Copenhague.  
(D'après la *Revue de l'art chrétien*.)

est porté sur la *sedia gestatoria*, on l'accompagne avec deux éventails en plumes, fixés au bout d'une longue hampe. Ce qui plus est, si l'on peut en croire le père Martin, auteur des *Mélanges d'archéologie*, l'usage du *flabellum* liturgique persisterait en Andalousie pendant la saison chaude, et cet ustensile y figurerait encore aux processions solennelles.

Quelques églises orientales, notamment les églises syrienne, arménienne et russe, ont conservé jusqu'à nos jours l'usage du *flabellum*, consistant en un disque métallique inscrivant l'image d'un séraphin à six ailes, et souvent muni de grelots sur la tranche. Nous avons vu nous-même, à l'exposition d'orfèvrerie ancienne de Buda-Pesth, en 1884, deux *flabella* envoyés par le patriarche de Carlovitz. Ces objets, dont les métropolitains de l'église serbe font encore usage aujourd'hui, sont en or et en

argent. L'un est travaillé au repoussé; l'autre porte des figures en ronde bosse, et est muni, sur sa tranche, de petites plaques ovales découpées à jour.

Les disques crucifères ou *flabella*, que nous venons de faire connaître, ont reçu divers noms, dont voici les principaux : *rotula* ou *rouelle*, parce qu'ils ont la forme d'une petite roue; *ventilabrum* ou *éventail* (un inventaire de 1218, du trésor de Saint-Aubain à Namur mentionne : *duo ventilabra argentea*), *musculatorium* ou *esmouchouer*, c'est-à-dire chasse-mouche, enfin *cherubinus*, sans doute à cause de l'ange, chérubin ou séraphin, qu'on y représentait parfois.

18. **Chaussures liturgiques.** Ces chaussures, depuis les premiers siècles un des principaux insignes des évêques et des abbés, portaient le nom de sandales, *sandalia*, et avaient des formes presque toujours identiques. Elles se composaient d'une semelle en cuir ordinaire, d'une empeigne A et de deux

Fig. 554.



Empeigne et quartiers.

quartiers B (fig. 554). L'empeigne était en cuir découpé très profondément de manière à former une languette *a*, *lingua*, et quatre appendices *b*, *ligulae*, en forme d'oreilles, à travers lesquels passaient les cordons. Les six échancrures *c*, formées par ces oreilles, ont fait donner à l'empeigne le nom de *cuir fenestré*, *corium fenestratum*, parce qu'elles affectent la forme de baies de fenêtre. L'empeigne et les quartiers étaient percés d'un grand nombre de petits trous. Ces trous ainsi que les échancrures de l'empeigne avaient une signification symbolique, comme

Fig. 555.



Empeigne et quartiers d'une chaussure liturgique du xiii<sup>e</sup> siècle, trouvée à Stavelot.



nous l'apprennent le pape Innocent III (1198-1216) et Guillaume Durand. « Les sandales, disent-ils, sont garnies, par dessous, d'une semelle entière, et, par dessus, recouvertes d'un morceau de cuir échancré ou fenestré, parce que les pieds des prédicateurs doivent être garantis par dessous, afin de ne pas être souillés par les choses terrestres, selon cette parole du Seigneur : *Secouez la poussière de vos pieds*; et ils sont découverts par dessus afin que la connaissance des mystères du ciel leur soit révélée, selon cette parole du prophète : *Enlève le voile qui est sur mes yeux, et je considérerai les merveilles de ta loi*. Ensuite, comme en certaines parties les sandales ont des ouvertures, et en d'autres en sont privées, cela marque que la prédication de l'Évangile ne doit être ni faite ni cachée à tous. »

L'empaigne et les quartiers étaient ordinairement couverts de broderies en soie et en or, souvent même de cabochons et de pierres précieuses.

Les chaussures liturgiques découvertes à Stavelot, dont nous en reproduisons une (fig. 554), répondent complètement aux données que nous venons d'exposer. Elles datent du XII<sup>e</sup> siècle, et se distinguent par une ornementation riche et du meilleur goût.

19. **Mitres.** Les mitres à deux pointes étaient inconnues jusque vers la fin du XI<sup>e</sup> siècle. Auparavant les évêques portaient quelquefois une couronne ou bandeau de lames de métal enrichies de pierreries (fig. 556), sous

Fig. 556.



Fig. 557.



Fig. 558.



Évêque portant une couronne.  
D'après un manuscrit de  
Valenciennes publié par  
Ch. de Linas (XI<sup>e</sup> siècle).

Évêque coiffé d'une mitre.  
Tiré d'une miniature du XII<sup>e</sup>  
siècle, publiée par Rock,  
*The church of our fathers*.

Évêque coiffé d'une mitre.  
D'après une miniature du  
XII<sup>e</sup> siècle.

lequel ils posaient un bonnet peu élevé ou un morceau rectangulaire de soie ou de toile, dont les extrémités, ordinairement assez longues, flottaient librement sur le dos.

A la fin du XI<sup>e</sup> siècle, la coiffure placée sous la couronne se releva de

manière à former soit une espèce de bonnet pointu, soit deux lobes obtus ou arrondis (fig. 557), et bientôt après deux pointes aiguës (fig. 558); on remplaça aussi, à la même époque, le cercle de métal par des orfrois ou des bandes de parchemin couvertes de peintures, — et les extrémités flottantes du morceau d'étoffe par les deux bandes longues et étroites, qu'on nomme *fanons*.

Au premier coup d'œil il semble résulter des miniatures du commencement du XII<sup>e</sup> siècle qu'à cette époque les deux cornes de la mitre étaient posées non, comme cela eut lieu dans la suite, l'une en avant, l'autre en arrière, mais bien sur les côtés, au-dessus de chacune des oreilles. Toutefois lorsqu'on se livre à un examen attentif, le doute ne tarde pas à surgir dans l'esprit, et l'on se demande si la pose des pointes sur les deux côtés de la tête n'est peut-être pas simplement un signe graphique, employé par le peintre peu au courant des lois de la perspective, pour indiquer l'existence des deux cornes, antérieure et postérieure, dans la mitre. Cette opinion reçoit du fondement de ce que la forme que nous appellerons conventionnelle, et la forme réelle et ordinaire se rencontrent parfois dans un seul et même manuscrit : en certains endroits l'artiste a dessiné conventionnellement, sans la moindre prétention à l'illusion; dans d'autres, au contraire, surtout lorsque les figures se présentent de profil, il a essayé de faire de la perspective linéaire. Voici (fig. 559 à 563) une série de cinq mitres, copiées toutes du manuscrit n° 9916

Fig. 559.

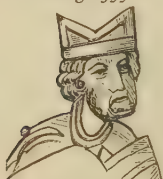


Fig. 560.



Fig. 561.

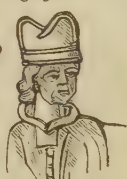


Fig. 562.



Fig. 563.



Mitres tirées du manuscrit n° 9916 de la bibliothèque royale de Bruxelles (XII<sup>e</sup> siècle).

de la bibliothèque royale de Bruxelles, qui date du XII<sup>e</sup> siècle et provient de l'abbaye de Saint-Laurent à Liège. Nous les avons disposées de manière à commencer par le dessin que nous croyons conventionnel, pour passer ensuite, par des transitions successives, à la forme réelle que la mitre prit au XII<sup>e</sup> siècle et qu'elle conserva pendant tout le moyen âge. Nous ferons connaître cette forme en traitant du mobilier de la période ogivale.

La fig. 476, p. 423, montre deux évêques coiffés de la mitre avec pointes se relevant par devant et par derrière.

20. **Etoffes précieuses.** Nous nous occuperons successivement des tissus et des broderies.

A. *Tissus*. Comme nous l'avons dit ci-dessus, p. 262, les tissus de soie ne se fabriquaient qu'en Orient durant les premiers siècles de l'ère chrétienne. Pendant la période romane, l'Europe continua à tirer ses étoffes précieuses de Constantinople, de la Grèce, de l'Asie Mineure et de la Perse. Toutefois, au IX<sup>e</sup> siècle, les Maures introduisirent la culture du ver à soie dans le midi de l'Espagne, et dès le siècle suivant, la petite ville d'Almería, située à peu de distance de Malaga sur les côtes de la Méditerranée, était un centre important de fabrication dont on recherchait les produits en Europe. D'Almería la culture du ver à soie et les ateliers de tissage se répandirent, un peu plus tard, dans toute l'Andalousie.

Les mahométans implantèrent aussi l'industrie de la soie en Sicile, et nous savons qu'au XI<sup>e</sup> siècle la ville de Palerme possédait quelques fabriques de soie très importantes. Après l'expulsion des musulmans en l'année 1146 ou 1147, les ateliers de tissage se multiplièrent dans l'île, et le commerce des étoffes de soie y devint extrêmement florissant et prospère, grâce aux efforts intelligents du roi normand Roger, secondé dans son entreprise par des ouvriers amenés de Grèce au retour d'une expédition militaire. Les tissus d'or et de soie fabriqués dans la célèbre manufacture officielle de Palerme, connue sous le nom d'*hôtel de Tiraç*, furent des plus estimés durant tout le moyen âge.

Fig. 564.



Étoffe de soie à Saint-Servais de Maestricht. (D'après le *Trésor de Maestricht*).

Les tissus de la période romane, généralement épais et solides, sont tantôt unis, tantôt ornés de dessins représentant des animaux, des plantes, des fleurs et des fruits, employés dans un but purement décoratif, sans la moindre intention de symbolisme; voyez ci-dessus, p. 267. Les étoffes sortant des ateliers musulmans portaient parfois des inscriptions arabes. Les étoffes décorées, pendant le tissage, de scènes bibliques et de symboles chrétiens, se fabriquaient à Constantinople, en Grèce, et plus tard aussi en Sicile.

Notre fig. 564 donne une étoffe de soie offrant tous les caractères des tissus siciliens; elle est fixée sur le revers de l'autel portatif de Saint-Servais, que nous avons reproduit ci-dessus, p. 433, fig. 479.

B. *Broderies*. Les broderies continuèrent d'être en usage pour reproduire des sujets religieux, soit dans des médaillons soit sur des bandes étroites,

Fig. 565.



Broderie du XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle au trésor d : Tongres.

qu'on appliquait ensuite sur les voiles d'autel et les vêtements sacrés. L'art de la broderie fit des progrès considérables pendant la période romane. On trouve même un grand nombre de tapisseries entièrement exécutées à l'aiguille, *acupictae*, au XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup> siècle. La plus célèbre est celle de la reine Mathilde, dite aussi de Bayeux. « Comme spécimen de l'art de la broderie en France au XI<sup>e</sup> siècle, dit Labarte, on possède cette longue pièce d'étoffe historiée conservée à Bayeux, à laquelle on a donné le nom de tapisserie de la reine Mathilde. C'est une bande de toile de 50 centimètres environ de hauteur sur 71 mètres de longueur. Une broderie à l'aiguille, en laine de diverses couleurs, y représente une espèce de drame historique de la vie de Guillaume, duc de Normandie, et de la con-



quête d'Angleterre. Il règne, dans le haut et dans le bas de cette tapisserie, une bordure de 11 centimètres environ, où sont représentées des figures d'hommes et d'animaux sans rapport avec le sujet... Le dessin est médiocre; mais ce vieux monument de la fin du XI<sup>e</sup> siècle ou du XII<sup>e</sup> offre un grand intérêt, en reproduisant, en paix comme en guerre, dans leurs demeures comme sur le champ de bataille, avec leurs armes, leurs costumes et leurs meubles, les Normands et les Anglais du XI<sup>e</sup> siècle. » *Histoire des arts industriels*, 2<sup>e</sup> éd., II, p. 427. En Allemagne, le trésor de l'ancienne église de Quedlinbourg possède de très belles broderies exécutées, vers 1200, pour décorer les murs de cette église.

La Belgique aussi se maintint à la hauteur où l'avaient placée dès le VIII<sup>e</sup> siècle les deux saintes sœurs Herlinde et Relinde; voyez ci-dessus, p. 269. Nous donnons (fig. 565) un morceau d'une broderie romane, faite sur fond de toile, et trouvée, il y a quelques années, dans une châsse à Tongres. Elle est fortement endommagée, de sorte qu'il est difficile de déterminer les sujets qu'on y a représentés. Une broderie semblable a été découverte dans la châsse de saint Landric à Soignies; elle a, sans doute, servi primitivement à recouvrir la châsse aux fêtes solennelles et dans les processions publiques.

Pendant la période romane les broderies étaient généralement exécutées en soie ou en laine fine sur un canevas de toile fine.

21. **Vêtements sacerdotaux.** Au commencement de la période romane les couleurs liturgiques étaient encore inconnues. Leur usage commença à s'introduire au IX<sup>e</sup> siècle, et se développa pendant les siècles suivants, en même temps que se fixa leur symbolisme. Le blanc et le rouge furent adoptés avant les autres : le premier, emblème de l'innocence et de la pureté, servit aux fêtes du Sauveur, de la sainte Vierge, des anges, des saints qui ne sont pas morts martyrs, et aussi pendant le temps pascal; le rouge, symbole de la charité et du courage héroïque, fut assigné aux martyrs ainsi qu'à la Pentecôte, fête par excellence de l'amour. Au XII<sup>e</sup> siècle deux nouvelles couleurs vinrent s'ajouter à celles qui étaient déjà en usage : le vert, symbole de l'espérance, fut employé les dimanches et les jours de semaine où l'on ne célèbre aucune fête de saint entre l'Épiphanie et la septuagésime, entre la Pentecôte et l'avent; le noir, signe de deuil, fut réservé pour le vendredi-saint et les offices des morts.

A l'origine l'usage de ces différentes couleurs était facultatif; mais, dès la fin du XII<sup>e</sup> ou, au plus tard, pendant les premières années du

XIII<sup>e</sup> siècle, il devint obligatoire. Le souverain pontife Innocent III (1198-1216) mentionne, le premier, dans ses écrits, la distribution réglée et presque de précepte des couleurs liturgiques pour l'Église latine ; et quelques années après, Durand de Mende, dans son *Rational*, liv. III, ch. 18, les dit admises par tout l'Occident.

Plus tard on introduisit aussi le violet, couleur symbolique de la pénitence, pour l'avent, le carême, les quatre-temps et les vigiles. Enfin, à une époque relativement récente, on a employé, en quelques contrées, le bleu d'azur aux fêtes de la sainte Vierge, et le jaune à celles des anges. Les décrets de la Congrégation des rites ont proscrit ces deux dernières couleurs.

Selon le témoignage de Durand, l'écarlate pouvait anciennement être substitué au rouge, la couleur du byssus (crème?) au blanc, et le jaune au vert.

Pour mieux faire comprendre la description des différents vêtements sacerdotaux, nous donnons à la page suivante (fig. 566), d'après M. de Dartein, un très ancien bas-relief de marbre blanc, qu'on voit à l'église de Saint-Michel de Pavie. Cette curieuse sculpture, qui date probablement de la fin du X<sup>e</sup> siècle, représente un évêque revêtu des habits pontificaux : il porte, en commençant par les vêtements de dessous, l'aube, l'étole, la dalmatique, la chasuble et le pallium.

A. La *chasuble* conserva, pendant la période romane, la forme qu'elle avait précédemment, c'est-à-dire celle d'un vêtement ample, sans manches, retombant de tous les côtés autour du corps ; voyez ci-dessus, p. 272.

Les plus riches chasubles étaient en soie orientale ou sicilienne, *pallia holoserica transmarina*, de couleur pourpre foncée, connue sous le nom de *pourpre de Tarente*, *purpura tarentina*, rarement en soie jaune ou multicolore. Pour rehausser l'éclat de l'étoffe, on y appliquait des pierreries, des perles et des broderies en or, argent, soie ou laine, reproduisant des figures géométriques, des fleurs, des animaux, des symboles et des sujets religieux. Ces ornements étaient quelquefois semés sur toute la chasuble ; d'ordinaire, cependant, ils n'occupaient que les bandes verticales, longues et étroites, appelées *praetextae*, *listae* ou *angusti clavi*, régulièrement au nombre de deux : une par devant, et une par derrière. Outre le but décoratif qu'elles avaient, ces bandes remplissaient encore une fonction utile : celle de masquer les deux coutures nécessitées par la façon même du vêtement. Deux autres bandes, également étroites, passaient sur les épaules et allaient aboutir aux bandes verticales sur la poitrine et vers le milieu du dos, en produisant, par

Fig. 566.



Évêque revêtu des ornements pontificaux (x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècle).  
(D'après de Dartein).

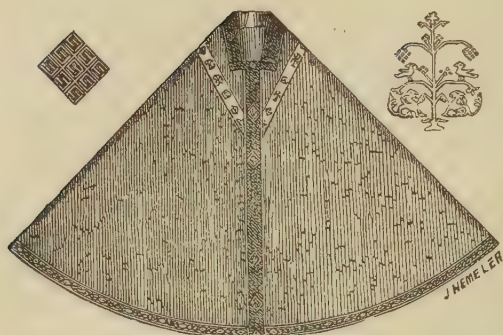
circonférence. Nous la donnons fig. 567, ainsi que quelques détails de l'ornementation des orfrois.

Il y a des chasubles anciennes auxquelles manquent les deux bandes de

devant et par derrière, une croix potencée ou en forme d'Y. C'est cette croix que l'auteur de l'*Imitation* avait en vue lorsque, dans le liv. IV, ch. V, il écrivait : « Le prêtre porte le signe de la croix sur la poitrine et sur le dos. »

Le trésor de la cathédrale de Tournai possède une chasuble du XII<sup>e</sup> siècle, qu'on dit avoir servi à saint Thomas de Cantorbéry. Elle est en soie croisée (*holosericum*), d'un beau pourpre foncé, rappelant la célèbre pourpre de Tarente, et porte des bandes d'orfroi ornées de feuillages, d'animaux fantastiques et de dessins gamma-diés ou à méandres. Elle a 1<sup>m</sup>50 de hauteur, et son bord inférieur mesure environ 5 mètres de

Fig. 567.



Chasuble de saint Thomas de Cantorbéry, à la cathédrale de Tournai.

d'un prix excessif à cette époque, mais bien de laine, de toile ou d'autres étoffes moins coûteuses.

Voyez ci-dessus des gravures représentant des personnages revêtus de la chasuble : 1<sup>o</sup> p. 417, fig. 468, 2<sup>o</sup> p. 422, fig. 475, 3<sup>o</sup> p. 429, la phototypie du retable de Stavelot, 4<sup>o</sup> p. 423, fig. 476, 5<sup>o</sup> p. 472, fig. 518, et 6<sup>o</sup> p. 515, fig. 566.

Fig. 568.



Étole de saint Bernulphe.  
(Milieu du XI<sup>e</sup> siècle).

jonction passant sur les épaules et dont toute la décoration consiste dans les deux bandes verticales. Parfois aussi, ces bandes sont remplacées par des arbres ou des plantes avec ramifications multiples.

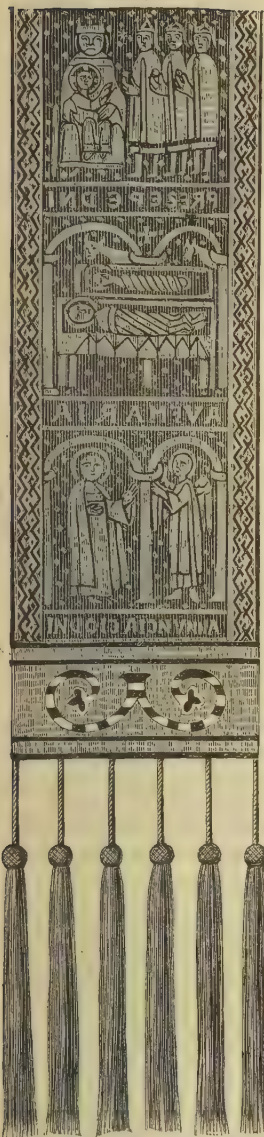
Les chasubles à l'usage journalier et celles des églises secondaires n'étaient pas de soie, matière

B. *L'étole* consiste dans une bande, longue et étroite, de soie, de laine ou de toile, mesurant ordinairement 2<sup>m</sup>70 de longueur sur 6 à 7 centimètres de largeur. C'est à partir du IX<sup>e</sup> siècle qu'elle a pris cette forme et ces dimensions, qui se rapprochent sensiblement de celles qu'elle a encore de nos jours.

Les étoles riches étaient décorées de broderies, de pierreries, et même de plaques de métal ciselées ou émaillées. Elles se terminaient généralement, aux deux extrémités, par de longues franges, auxquelles on entremêlait parfois des clochettes. Nous donnons (fig. 568) l'étole trouvée dans le tombeau de saint Bernulphe, évêque d'Utrecht mort en 1056. Cette pièce curieuse, qui date de la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle, est en soie



Fig. 569.



brochée; les sujets se détachent en or sur un fond de pourpre de Tarente. Elle a environ 7 centimètres de largeur sur 2<sup>m</sup>74 de longueur, sans les franges; celles-ci mesurent 11 centimètres. Notre fig. 569 rend, sur une plus grande échelle, une des extrémités de l'objet, où l'on voit trois scènes : l'annonciation, la nativité de Notre-Seigneur et l'adoration des mages. Les inscriptions renversées par le tissage, comme cela arrive fréquemment dans toutes espèces d'étoffes brochées, notamment dans le linge de table, doivent se lire : ANNUNCIATIO D[OMI]NI, AVE MARIA et PRESEPE D[OMI]NI.

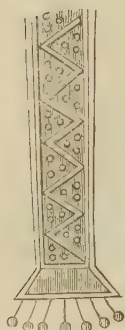
Voyez des gravures où se trouvent des personnages revêtus de l'étole : 1<sup>o</sup> p. 423, fig. 476, et 2<sup>o</sup> p. 515, fig. 566.

C. Le *manipule*, qui consistait auparavant dans un morceau de linge au moyen duquel le prêtre et les clercs se nettoyaient les mains et le visage ou purifiaient les vases sacrés, ne perdit sa forme et sa destination primitives que dans le cours du IX<sup>e</sup> siècle, lorsqu'il devint un véritable ornement analogue à l'étole pour la forme, la couleur et la décoration. « Les écrivains de la première moitié du IX<sup>e</sup> siècle, tels qu'Alcuin et Amalaire Fortunat, dit Victor Gay, en parlent encore comme d'un linge purificateur. Mais outre le sujet de la grande Bible offerte à Charles le Chauve en 866, où la main du miniaturiste a reproduit des manipules de diverses couleurs, ornés et frangés (fig. 570), nous donnons ici (fig. 571) l'exemple d'un vêtement plus riche encore porté par un diacre dans un évangé-

Détail de l'étole de saint Bernulphe.

liaire de la même époque, appartenant

Fig. 570. Fig. 571. Fig. 572. à la bibliothèque grand-ducale de Darm-



Manipules d'après des  
miniatures de  
manuscrits du ix<sup>e</sup> siècle.



Manipule  
de saint Ber-  
nulphe.



stadt. Entre les deux lignes parallèles d'un rouge éclatant qui bordent le fond violet, s'étend un rinceau d'or cerné d'un double rang de perles. A chacune des extrémités, un peu élargies, sont suspendues par des fils six petites pommes ou grenades d'or en forme de frange. La forme, la couleur, les ornements et son analogie avec l'étole, tout jusqu'à sa position sur le bras, indique qu'il a perdu son premier usage pour prendre, dans le costume ecclésiastique, la place qu'il a conservée depuis. » *Annales archéologiques* de DIDRON, VII, p. 145.

A l'époque carlovingienne le manipule prit la forme d'une petite étole, forme qu'il a encore aujourd'hui. Notre fig. 572 reproduit le manipule trouvé dans le tombeau de saint Bernulphe avec l'étole dont nous avons parlé ci-dessus (fig. 568 et 569). Il est de la même étoffe de soie que l'étole et mesure 1<sup>m</sup>05 de longueur.

Voyez ci-dessus, p. 417, fig. 468, dans la fresque de Saint-Clément le pontife officiant tenant un manipule dans la main gauche.

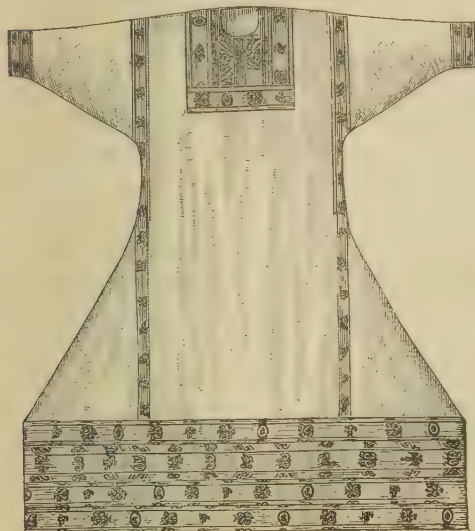
D. La *chape* conserva, pendant la période romane, la forme qu'elle avait précédemment. Comme elle était spécialement réservée aux chantres et au clergé inférieur, on la fit de tissus très communs. Les évêques et les prêtres ne la revêtaient que rarement, et, par suite, les chapes richement décorées ne furent jamais nombreuses, et de ce petit nombre très peu ont échappé à la destruction. Celles que l'on voit dans les trésors princiers de Buda-Pesth et de Vienne, et qui ont servi au couronnement des rois de Hongrie et des empereurs d'Allemagne, sont les seules qui puissent nous donner une idée de ce qu'était la chape riche à l'époque qui nous occupe.

E. L'*aube* était de toile de lin plus ou moins fine, rarement de soie blanche.

Il y avait deux espèces d'aubes : les aubes sans ornements, nommées *albae purae* ou *simplices*, et les aubes garnies, *albae paratae* ou *frisiatae*. Les premières servaient aux jours ordinaires et dans les églises de second rang ; les autres étaient portées par les évêques et le clergé supérieur, principalement aux grands jours de fête.

La décoration des aubes *parées* consistait dans des applications d'orfroï autour du col, aux extrémités des manches et sur le bord inférieur du vêtement. De plus, deux bandes, également d'orfroï, parallèles, verticales et

Fig. 573.



Aube de saint Bernulphe, du milieu du XI<sup>e</sup> siècle.

bordure inférieure, large de 0<sup>m</sup>39, ainsi que les autres applications sont en orfroï ou drap d'or, et sortent probablement des ateliers de la Sicile. Les fleurons et les animaux qui décorent ces orfroïs sont absolument dépourvus de symbolisme chrétien.

Voyez aussi ci-dessus, p. 417, fig. 468, le pontife officiant revêtu d'une aube garnie d'un riche bord inférieur.

La *ceinture* était parfois décorée avec grand luxe. On en fit en étoffes précieuses et en fils d'or. Comme elles avaient la forme d'un long ruban dont la largeur variait entre trois et six centimètres, il était facile de poser, sur toute leur longueur, des perles, des pierreries, des plaques de métal ciselées et émaillées. On y suspendait même parfois, au moyen de chaînettes, des pierres précieuses, de petites boules ou d'autres ornements en métal précieux ou en ivoire. Au XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup> siècle apparaissent aussi

rappelant les *angusti clavi* des Romains, descendaient du cou vers les pieds, non seulement sur le devant mais aussi sur le dos. Notre fig. 573, qui reproduit l'aube trouvée dans le tombeau de saint Bernulphe, évêque d'Utrecht mort en 1056, fera comprendre, beaucoup mieux qu'une description, la forme et l'ornementation des aubes *parées*. Cette aube, monument unique dans son genre, est en toile de lin grossière, et mesure 1<sup>m</sup>80 environ de hauteur et 3<sup>m</sup>06 de circonférence aux pieds. La

les ceintures portant des inscriptions tracées au moyen de lettres en métal découpé, et connues dans les inventaires sous le nom de *zonae literatae*.

Les ceintures moins riches étaient en soie non décorée, en laine ou en toile.

F. L'*amict* est un morceau carré ou rectangulaire d'étoffe, que le prêtre pose sur la tête, lorsqu'il commence à revêtir les habits sacerdotaux, et qu'il rabat ensuite sur le cou.

La plupart des amicts sont en toile de lin. Pendant la période romane on en avait aussi en soie et en orfroi ou drap d'or. Nous connaissons l'existence de ces derniers par le témoignage des chroniqueurs et par les anciens inventaires de trésors d'église.

Dès le XI<sup>e</sup> siècle, on introduisit, pour les amicts, un ornement, resté en usage pendant tout le moyen âge, qui reçut le nom de *parure*, *parura*, *plaga*, et quelquefois aussi celui de *praetexta*. Cette parure consistait, dès l'origine, en une petite bande rectangulaire d'orfroi, de broderie ou d'un tissu de couleur éclatante, qu'on attachait au bord supérieur de l'amict, et qui formait, autour du cou, une espèce de riche collet, visible même après que le prêtre et les ministres sacrés avaient revêtu la chasuble ou la dalmatique. Quelquefois on appliquait, sur la parure, des perles et des pierres précieuses.

Nous donnerons la gravure d'un amict paré en parlant des vêtements sacrés de la période ogivale.

G. La *dalmatique* est le vêtement de dessus du diacre et du sous-diacre.

Pendant la période romane elle consistait régulièrement dans une longue robe fermée, munie de manches et d'une ouverture pour passer la tête. Deux bandes verticales d'orfroi ou d'étoffe éclatante étaient parfois appliquées sur la robe et se prolongeaient jusqu'au bord inférieur.

Dès le XI<sup>e</sup> siècle on trouve des dalmatiques dont la robe, comme dans l'exemple de notre fig. 566, p. 515, était fendue sur les deux côtés jusqu'à une certaine hauteur.

On garnissait souvent la dalmatique de bandes d'orfroi autour du cou et aux extrémités des manches.

H. Le *pallium* formait le principal vêtement de dessus chez les anciens. « C'était, dit Rich, une grande draperie ou couverture, faite de laine, en forme de carré ou de carré long, attachée autour du cou ou sur l'épaule par une broche. » *Dictionnaire des antiquités romaines*, p. 152. La cour d'Orient



adopta le pallium comme vêtement de distinction et l'enrichit de bandes d'or et de pourpre. Peu à peu il prit la forme d'un riche manteau de byssus ou de laine.

Au VI<sup>e</sup> et au VII<sup>e</sup> siècle, les empereurs byzantins accordèrent l'usage du pallium à quelques évêques de leur empire ; et, un peu plus tard, tous les évêques d'Orient se l'approprièrent indistinctement.

En Occident, le souverain pontife jouissait seul du privilège de porter le pallium. Toutefois, dès le IV<sup>e</sup> siècle, et principalement pendant les siècles suivants, les papes, en vertu d'une autorisation explicite ou implicite de la cour de Constantinople, étendirent ce privilège à quelques archevêques et évêques d'Italie. Dans la suite le pallium devint, en Occident, l'insigne de tous les archevêques ; et il n'y est porté par quelques évêques qu'en vertu d'une faveur spéciale attachée, non à la personne, mais au siège épiscopal lui-même.

Il arriva pour le pallium ce qui était arrivé pour l'étole : la partie principale, et primitivement l'essentielle, c'est-à-dire le manteau d'étoffe, fut supprimée, et l'on ne conserva que l'ornement accessoire, les bandes qui y étaient appliquées. Celles-ci furent réunies, sur la poitrine et sur le dos, en forme d'Y, de la même manière que les *listae* ou orfrois sur certaines chasubles. Cette ressemblance même est telle que quelques archéologues ont cru trouver, dans le pallium, l'origine de la croix potencée des chasubles. Remarquons encore qu'il existe une grande similitude, une forte analogie, entre le pallium et les bandes appelées *clavi* de la toge brodée, *toga acupicta*, des consuls romains, tels qu'ils sont représentés sur les diptyques dits *consulaires*.

Pendant la période latine on décorait déjà les bandes du pallium de petites croix grecques de couleur foncée, dont la forme rappelle celles que l'on voit sur les tissus byzantins, connus sous le nom de *vestes stauracinae* ou *pallia de stauracin* (nom dérivé du grec σταυρός, *croix*). Ces croix, peu nombreuses dans le principe, se multiplièrent insensiblement, et dès le XI<sup>e</sup> siècle, on en comptait quelquefois plusieurs sur toute la longueur des bandes. Les extrémités des bandes verticales recevaient souvent des franges ; et il n'était pas rare qu'on y ajoutait encore des clochettes. Notre fig. 566, p. 515, montre un évêque de Pavie revêtu d'un pallium frangé et décoré de croix nombreuses. Le bas-relief que reproduit cette gravure date de la fin du X<sup>e</sup> ou du commencement du XI<sup>e</sup> siècle.

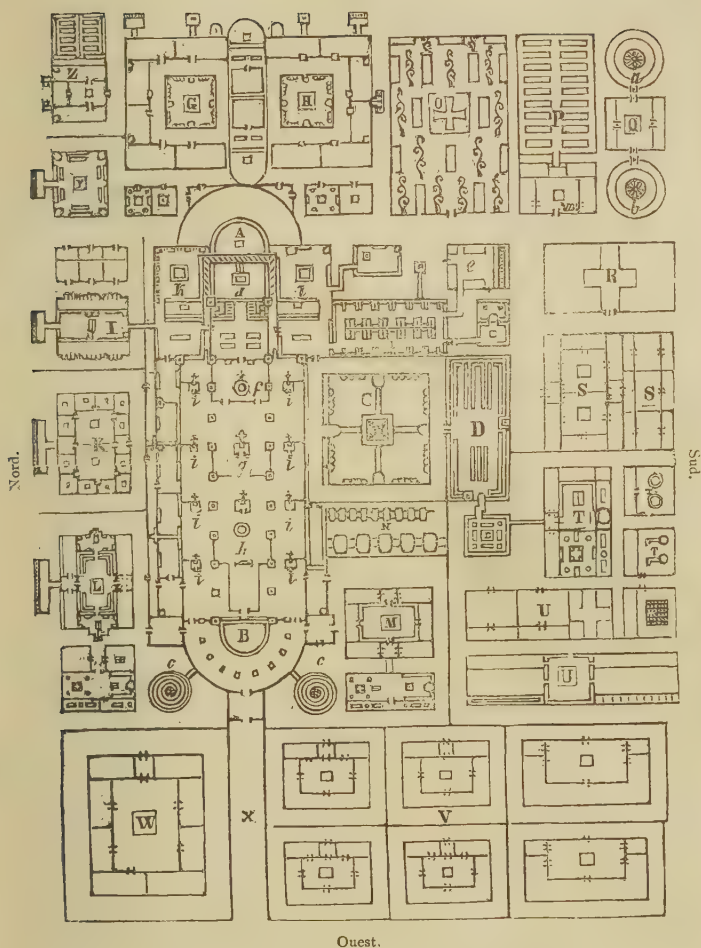
§ 7. — ABBAYES, MONASTÈRES ET CLOITRES DES CHAPITRES.

Les ordres religieux se développèrent d'une manière prodigieuse pendant la période romane. Depuis son origine, au VI<sup>e</sup> siècle, jusqu'à l'an mille, l'ordre de Saint-Benoît avait, à lui seul, fondé plus de quinze mille abbayes et monastères, presque tous situés dans l'Europe occidentale. Ces progrès rapides contribuèrent puissamment à la formation de l'architecture monastique.

Dès le VIII<sup>e</sup> siècle, on vit s'élever des établissements religieux, composés de nombreuses constructions bâties et disposées avec art; on y trouvait des églises, des édifices pour le logement et les exercices des moines, des infirmeries, des écoles, des bibliothèques, des quartiers pour les étrangers, des granges, des jardins, des bâtiments destinés aux approvisionnements, enfin des habitations et des ateliers pour les corporations d'ouvriers que les abbayes avaient toujours à leur service (voyez ci-dessus p. 339). Tous ces anciens monastères ont été détruits ou complètement modifiés dans la suite des siècles. Mais nous connaissons leur disposition par le plan de l'abbaye de Saint-Gall, en Suisse, dressé vers l'année 820. C'est un projet à l'état d'esquisse envoyé à l'abbé Gozbert, probablement par Éginhard, qui, après avoir dirigé les constructions de la cour sous Charlemagne, embrassa lui-même la vie religieuse. Quel que soit son auteur, ce plan présente le plus grand intérêt parce qu'il nous fournit des détails complets sur les grandes abbayes du IX<sup>e</sup> siècle. Nous donnons (fig. 574) une réduction du dessin conservé jusqu'aujourd'hui à la bibliothèque de la ville de Saint-Gall.

L'église, qui occupe la plus grande place dans le plan, a deux absides opposées, une *A* à l'orient, et l'autre *B* à l'occident; on y voit le maître-autel dédié à la sainte Vierge et à saint Gall en *d*, l'ambon pour la lecture de l'Évangile en *f*, l'autel du Saint-Sauveur et de la Sainte-Croix en *g*, les fonts baptismaux et l'autel de Saint-Jean-Baptiste en *h*, enfin divers autels en *i*. *C* indique le cloître, à l'est duquel on voit, en *F*, au rez-de-chaussée le chauffoir, et à l'étage le dortoir, au sud le réfectoire *D* et la cuisine *E*, à l'ouest le cellier *N* avec salle au-dessus pour la conservation des provisions de bouche. *G* est l'infirmerie; *H*, le quartier des novices; *k*, une salle pour les copistes avec bibliothèque au-dessus; *l*, la sacristie; *I*, le quartier de l'abbé; *K*, l'école avec ses dépendances; *L*, le logement des hôtes de distinction avec écurie; *M*, le quartier des étrangers ordinaires et

Fig. 574.  
Est.



Plan de l'abbaye de Saint-Gall, en Suisse, dressé et dessiné vers 820.

des pauvres ; O, le verger avec l'indication de la place de tous les arbres fruitiers ; P, le jardin légumier où chaque plate-bande porte le nom du légume auquel elle est destinée ; *m*, la maison du jardinier ; Q, les poulaillers et le logement du chef de la basse-cour, avec un parc *a* pour les canards et un parc *b* pour les poules ; Y, la pharmacie et l'établissement pour l'opération de la phlébotomie ; Z, le logement du médecin et un jardin pour les plantes

médicinales ; R, une grange et le fruitier ; S, les logements des corporations d'ouvriers ; T, la brasserie, la boulangerie et un moulin à bras ; U, des écuries, des magasins pour les grains et les fours à torréfier les fruits ; V, des étables et des logements pour les palefreniers, les bergers et les porchers ; X, l'entrée de l'église ouverte au public ; W, probablement la grange. Le plan est accompagné de légendes minutieuses ; il ne donne pas seulement la destination, mais aussi la distribution intérieure de chaque édifice ; il en indique les différentes places avec l'usage auquel elles doivent servir, l'emplacement des foyers, les dépendances et mille autres petits détails intéressants. Dans le dortoir et le réfectoire, par exemple, il marque l'endroit où doivent se trouver les lits et les tables, et dans le cellier il détermine la place des petits et des grands tonneaux, *minores et majores tunnae*.

Les dispositions principales du plan de Saint-Gall se rencontrent dans presque toutes les abbayes élevées depuis le IX<sup>e</sup> jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle. Nous traiterons plus longuement de ces dispositions dans la partie consacrée au style ogival.

Les églises et les autres édifices qui composaient les abbayes romanes étaient construits dans le style du siècle et du pays où on les élevait. Peu de ces anciens monastères ont conservé leur aspect primitif ; la plupart ont été rebâti ou modifiés dans la suite des siècles.

Primitivement les chanoines des cathédrales et des collégiales vivaient en communauté comme les religieux. Les cloîtres des simples collégiales étaient ordinairement, comme ceux des abbayes, adossés au bas côté méridional de l'église, parce que, dans nos contrées, l'exposition au soleil de midi est de loin la plus agréable et la plus avantageuse pour la santé. Mais, auprès des cathédrales, le côté sud était, pour la même raison, occupé par les palais épiscopaux, et les chanoines se voyaient obligés de choisir le côté nord de l'église pour y bâtir leur cloître. La cathédrale de Tournai avait autrefois un cloître adossé au bas côté septentrional de l'église. Toutefois, la règle que nous venons de poser n'est pas absolue ; il y a plusieurs exemples de cloîtres, tant d'abbayes que de chapitres, occupant d'autres emplacements. Ces exceptions à la règle générale tiennent à différentes causes, telles que la présence de rues ou de constructions qu'il était impossible de supprimer, et, dans les pays montagneux, les accidents du terrain environnant l'église. A Sainte-Geترude de Nivelles, le cloître est adossé au bas côté nord, tandis qu'à Tongres et à la cathédrale de Hildesheim il se trouve au chevet du chœur.

Les cloîtres des églises monastiques, cathédrales et collégiales, se compo-



saient habituellement d'une cour carrée ou rectangulaire, appelée *préau*, et entourée de galeries couvertes, qui servaient de promenoir aux religieux et aux chanoines. Ces galeries, ouvertes du côté du préau, en étaient néanmoins séparées par un bahut ou appui presque continu, sur lequel venaient poser les colonnettes portant les archivoltes des arcades ajourées. Les cloîtres les plus anciens n'avaient souvent aucune espèce d'ornementation : leurs galeries étaient couvertes d'un simple appentis en bois dont la charpente restait visible à l'intérieur. Dès la fin du <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle, ces appentis furent remplacés par des voûtes en berceau ou en arête, au-dessus desquelles on construisit même parfois un étage.

Dans la plupart des cloîtres romans du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle, les retombées des archivoltes sont portées par des colonnettes doublées, couronnées d'un seul tailloir. Quelquefois aussi, comme aux cloîtres de Tongres et de Nivelles (les seuls de l'époque romane qui existent encore en Belgique), des colonnettes isolées alternent avec des colonnettes doublées (voyez p. 381, fig. 392). Les galeries de ces cloîtres étaient souvent décorées de peintures et de sculptures. Un des plus beaux et des plus riches cloîtres du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle est, sans contredit, celui de Saint-Trophime, à Arles. En Italie et en Espagne, on trouve aussi des cloîtres romans du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle ornés avec une grande recherche. Dans les contrées méridionales, les colonnettes qui séparent le préau des galeries sont plus hautes que dans les pays du nord ; elles sont en marbres rares et précieux, et ont leurs fûts contournés en spirale ou décorés des sculptures les plus variées. Les cloîtres de Saint-Jean-de-Latran et de Saint-Paul-hors-les-murs à Rome, sont des modèles du genre.

Le cloître des cathédrales et des collégiales était, comme celui des abbayes, entouré des bâtiments indispensables pour la vie commune des chanoines. Sous ses galeries s'ouvraient les portes du réfectoire, du dortoir, de l'école, de la salle capitulaire et des autres locaux affectés au service de la communauté. Plus tard, lorsque la vie commune fut abandonnée par les chapitres, les habitations privées des chanoines prirent, autour des galeries, la place de ces différents édifices.

## § 8. — ICONOGRAPHIE DE LA PÉRIODE ROMANE.

L'iconographie, c'est-à-dire la *science des images*, s'occupe des représentations figurées dues à la sculpture et, en général, à tous les arts du dessin. Le moyen âge prodigua ces représentations, non seulement à l'intérieur et à

l'extérieur des édifices, mais aussi sur les moindres objets du culte. Elles formaient comme un vaste livre ouvert à tous les fidèles indistinctement, aux ignorants comme aux savants. « Ce livre, dit l'abbé Crosnier, présentait à tous des notions claires et précises sur les vérités qu'ils devaient croire, sur les devoirs qu'ils avaient à remplir et sur les récompenses qui leur étaient promises. Quoique le temps et les révolutions aient déchiré des pages bien précieuses de ce livre, il en reste encore assez pour que nous puissions, à notre tour, en faire l'objet de nos méditations. Nous y rencontrons tout ce qui peut nous intéresser le plus : notre origine, la nature de notre âme, notre fin, les moyens de parvenir à cette fin, les sacrifices que l'Homme-Dieu s'est imposés pour nous y conduire, l'établissement de son Église, les nombreux héros qu'elle a enfantés, la lutte du mal contre le bien, les champions des deux armées, les vertus et les vices, enfin le terme de cette lutte, quand le souverain Juge, qui déjà comme Rédempteur est venu porter les premiers coups au génie du mal, viendra de nouveau à la fin des siècles anéantir son empire: » *Iconographie chrétienne*, p. 5.

En parlant des peintures et des sculptures que le moyen âge aimait à prodiguer dans les églises, Didron s'exprime ainsi : « L'art figuré des cathédrales, qui faisait l'office d'une leçon pour instruire, d'un sermon pour moraliser et d'un exemple pour édifier, représenta par personnages toute la science et tout le dogme chrétien. Aidé par ces objets matériels, par ces statues et ces images, l'esprit débile pouvait monter jusqu'à la vérité, et l'âme, plongée dans les ténèbres, se relevait dans la lumière que l'art faisait éclater aux yeux :

Mens hebes ad verum per materialia surgit,  
Et demersa prius, hac visa luce, resurgit. » (1).

L'enseignement du peuple par le moyen des représentations figurées était d'autant plus nécessaire à cette époque, que l'instruction appartenait, pour ainsi dire, exclusivement au clergé et aux classes élevées de la société.

L'étude de l'iconographie offre un des champs les plus vastes aux investigations de l'archéologue. Il nous serait impossible de le parcourir en entier. Aussi nous contenterons-nous d'en explorer les principales parties.

## 1. La gloire, le nimbe et l'aureole. La gloire est un ornement symbo-

(1) *Iconographie chrétienne*, p. VII. Les deux vers latins, cités par Didron, sont de Suger, le célèbre abbé de Saint-Denis.

lisant un nuage lumineux, que les artistes du moyen âge mettent autour de la tête ou du corps d'un personnage, comme attribut de la sainteté ou de la puissance. Quand il n'environne que la tête, on lui donne le nom de *nimbe* ; lorsqu'il entoure le corps entier, il s'appelle *auréole*.

A. Le *nimbe* (mot dérivé du latin *nimbus*, *nuage*) est un ornement circulaire, et quelquefois aussi carré, barlong ou triangulaire, dont on orne la tête des figures représentant les personnes divines, les saints et les hommes revêtus de l'autorité suprême, soit civile soit ecclésiastique. On le place derrière la tête dans une position verticale. Comme la couronne est le signe de la royauté, de même le nimbe est celui de la sainteté ou de l'autorité.

Le nimbe circulaire ou en forme de disque est l'attribut de Dieu, des anges et des saints. Cependant, lorsqu'il environne la tête d'une des personnes divines, le disque est régulièrement marqué d'une croix grecque, dont trois branches seulement sont visibles (1) ; il prend alors le nom de *nimbe crucifère*. Le nimbe crucifère est l'attribut caractéristique des personnes divines, même lorsqu'on les représente sous des figures symboliques. Ainsi, par exemple, la main, symbole du Père (fig. 575), l'Agneau, symbole du Fils (fig. 576), et la colombe, symbole du saint Esprit, portent toujours le nimbe crucifère.

Fig. 575.



Main divine sur une patène  
de Hildesheim.

Fig. 576.



Agneau divin sur un sarcophage  
à Rome.

Le Christ porte le nimbe crucifère dans les gravures que nous avons données ci-dessus : fig. 186, p. 184 ; fig. 249, p. 243 ; fig. 254, p. 254 ; fig. 370, p. 366 ; fig. 475, p. 422 ; fig. 506, p. 461.

(1) La croix du nimbe crucifère doit être verticale, et non pas inclinée comme la croix de Saint-André X. Beaucoup d'artistes modernes, lorsqu'ils se servent du nimbe, pèchent contre cette règle d'iconographie.

Pendant la période latine, on donna aussi le nimbe aux oiseaux symboliques. Dans plusieurs mosaïques anciennes, on trouve un phénix perché sur un palmier, la tête ceinte d'un nimbe rayonnant, qu'on pourrait nommer radié ou crénelé; voyez ci-dessus, fig. 181, p. 179.

Les branches du nimbe crucifère sont généralement assez larges et souvent dilatées vers les extrémités. On les décore parfois de perles, de pierreries ou d'autres ornements variés. Chez les Grecs, chacun des trois croisillons visibles porte une lettre. Ces lettres réunies forment les mots *ὁ ὢν*, c'est-à-dire *l'être* par excellence. Les Latins leur ont parfois substitué le mot REX, *roi* (fig. 254, p. 254). D'autres fois ils ont inscrit, dans le nimbe, le monogramme constantinien accosté des lettres grecques Α et Ω (portes sculptées du IV<sup>e</sup> siècle, à Saint-Sabine à Rome), ou bien ils ont tout simplement placé ces deux dernières lettres sur les branches horizontales de la croix (fig. 506, p. 461).

Le nimbe circulaire dépourvu de croix est l'attribut des anges et des saints du nouveau Testament. Les saints de l'ancien Testament sont décorés du nimbe en Orient, mais ne le reçoivent pas en Occident. Souvent les personifications des vertus, des provinces et des villes portent également le nimbe.

On donne le nimbe aux papes, aux empereurs, aux rois et aux prêtres administrant le sacrement du baptême, parce qu'ils sont revêtus d'une autorité suprême. En Orient, le nimbe était accordé à toute personne exerçant un pouvoir; le démon lui-même le porte. Cet usage byzantin a été suivi par quelques artistes occidentaux, de même que celui de donner le nimbe à Judas.

Des cercles concentriques partagent quelquefois le nimbe circulaire en plusieurs zones. Dans ce cas le disque central constitue le nimbe proprement dit, et les zones n'en sont que le prolongement et, pour ainsi dire, le rayonnement. Dans ces zones, qui sont au nombre d'une, de deux et de trois, on place ou on figure des perles, des pierreries et des cabochons, ou bien on y inscrit le nom du personnage, comme cela s'est pratiqué principalement dans les vitraux peints du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle. Les Grecs se contentent souvent d'y placer un monogramme ou les initiales du nom.

On décorait du nimbe carré ou rectangulaire les personnages *vivants* dépositaires de l'autorité suprême, tels que les papes et les empereurs. Dans une mosaïque du triclinium de Saint-Jean-de-Latran à Rome, bâti au IX<sup>e</sup> siècle par le pape Léon III, on voit ce pontife ainsi que Charlemagne, son contemporain, portant tous deux le nimbe carré (fig. 577). Saint Pierre, assis la tête ceinte du nimbe circulaire, présente un pallium à Léon III, et un étendard à Charlemagne.



Fig. 577.



Mosaïque du ix<sup>e</sup> siècle au triclinium de Saint-Jean-de-Latran à Rome.

Le nimbe carré se rencontre principalement en Italie; il est, pour ainsi dire, inconnu en Orient et dans l'Europe occidentale. Egbert, archevêque de Trèves (978-993), le porte dans un manuscrit enluminé, conservé à la bibliothèque de la ville de Trèves et exécuté pour lui vers l'année 980 par deux moines de l'abbaye de l'île de Reichenau dans le lac de Constance. La présence du nimbe carré dans une peinture ou une sculpture fournit toujours des données précises sur l'âge des monuments. C'est par le nimbe carré porté par certains personnages qu'on est parvenu à déterminer d'une manière exacte l'âge d'une des fresques découvertes, il y a quelques années, dans la basilique souterraine de Saint-Clément à Rome.

La couronne que l'on donne aux images sculptées du Sauveur en croix ou de la sainte Vierge portant l'Enfant remplace souvent le nimbe. Voyez fig. 534, p. 486, et fig. 598, p. 555.

*Origine du nimbe.* Les païens faisaient usage du nimbe ; ils en décoraient leurs dieux et leurs empereurs. Trajan le porte dans un bas-relief de l'arc de Constantin, et Antonin le Pieux sur une monnaie. Mais à quelle époque remonte l'introduction du nimbe dans l'iconographie chrétienne ? Le nimbe ne paraît pas avoir été employé par les chrétiens avant la conversion de Constantin. On ne connaît jusqu'ici aucun monument authentique des trois premiers siècles nous montrant le Christ ou des saints ornés du nimbe. Les plus anciens monuments, de date certaine, où cet ornement se trouve employé comme signe iconographique, sont les mosaïques de Rome et de Ravenne. Or il résulte de la comparaison de ces monuments entre eux que les images du Sauveur furent nimbées les premières, en second lieu celles des anges, ensuite celles des évangélistes et de leurs symboles, et enfin celles des saints et des puissants de la terre. Les images de Notre-Seigneur reçoivent le nimbe dès le commencement du IV<sup>e</sup> siècle ; jusqu'au VI<sup>e</sup> siècle ce nimbe était tantôt simple tantôt crucifère. La sainte Vierge et les anges commencent à être nimbés dès les premières années du V<sup>e</sup> siècle, les évangélistes et les apôtres vers le milieu du même siècle, les saints et les personnages revêtus de l'autorité souveraine au commencement du siècle suivant. Cependant cette règle ne doit pas être appliquée dans toute sa rigueur, puisqu'on rencontre encore, après les époques indiquées, ces mêmes images dépourvues du nimbe. Dans la mosaïque de Saint-Cosme-et-Damien, à Rome, qui est de l'année 527 et dont nous avons donné la gravure p. 179, le Christ seul porte le nimbe, qui est circulaire et dépourvu de croix.

B. *L'auréole* (mot dérivé du latin *aura*, vent doux, souffle lumineux) est un encadrement qui enveloppe le corps entier depuis les pieds jusqu'au sommet de la tête ; c'est en quelque sorte le nimbe de tout le corps. Comme elle prend ordinairement la forme d'une ellipse 0, quelques archéologues lui ont donné le nom de *vessie de poisson*, *vesica piscis*. « Une terminologie qui se respecte, dit justement Didron, doit repousser, pour sa grossièreté, une pareille expression ; elle a été inventée par les antiquaires anglais qui en abusent. Du reste, cette dénomination est fautive, car très souvent l'auréole n'a pas la forme d'une vessie. On l'a appelée *ovale divin* ou *amande mystique* ; le mot de mystique préjuge, avant tout examen, une intention symbolique, dont on peut fort raisonnablement douter. D'ailleurs elle n'est souvent ni un ovale ni une amande. » *Iconographie chrétienne*, p. 86. On trouve, en effet, des auréoles rondes, ondulées et en forme de quadrilobe.

Les artistes du moyen âge donnent l'auréole aux trois personnes divines

et à la sainte Vierge. On en orne aussi les âmes des saints, et surtout celle du pauvre Lazare, figurées par un petit corps humain entièrement nu. L'âme est ainsi déifiée au moment où elle retourne dans le sein du Créateur. Les saints, quelque vénérés qu'ils soient, ne sont jamais entourés de l'auréole.

L'auréole est ordinairement réservée à Dieu le Père et à Dieu le Fils. Avant le <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, on la donne rarement au saint Esprit, à moins qu'il ne soit accompagné des deux autres personnes divines.

Lorsque Dieu le Père ou Dieu le Fils sont représentés assis dans l'auréole, leurs pieds posent souvent sur un arc-en-ciel, tandis qu'un deuxième arc-en-ciel leur sert de siège. Voyez, sur la patène reproduite ci-dessus, fig. 511, p. 464, le Christ reposant sur deux arcs-en-ciel et entouré d'une auréole circulaire. Ces arcs-en-ciel sont parfois remplacés, le premier par un escabeau travaillé à jour (fig. 370, p. 366), le second par une espèce de fauteuil (fig. 579, p. 532). Dans ces représentations, par exemple dans celle du tympan de Maestricht (fig. 370), l'artiste s'est efforcé de traduire dans son œuvre le texte d'Isaïe : *Le ciel est mon trône et la terre mon marche-pied*.

L'auréole semble quelquefois supportée par des anges, et son champ est semé d'étoiles ou de rayons lumineux ; voyez fig. 186, p. 184, et fig. 586, p. 542.

Il serait difficile de déterminer d'une manière précise l'époque à laquelle l'auréole fut introduite dans l'iconographie chrétienne. Elle est plus récente que le nimbe, et tomba en désuétude avant lui.

2. Représentations de la très sainte Trinité. Pendant la période romane, la très sainte Trinité est représentée de plusieurs manières. Voici les trois principales :



Sainte Trinité tirée du livre d'heures du duc d'Anjou (<sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle).

la très sainte Trinité est représentée de plusieurs manières. Voici les trois principales :

1<sup>o</sup> Pour inculquer aux fidèles le dogme de l'égalité des personnes, on les figura souvent sous la forme de trois personnages humains entièrement semblables. Quelquefois cependant on reconnaît le Fils aux pieds ou aux mains, et le saint Esprit est, comme dans l'exemple ci-contre (fig. 578), représenté sous la forme d'une colombe.

Les personnes divines, sous la forme humaine, ont toujours les pieds nus.

2<sup>o</sup> On se servit aussi, pour représenter la sainte Trinité, du baptême de Notre-

Seigneur dans les eaux du Jourdain. Les trois personnes divines se sont manifestées d'une manière sensible à ce moment solennel de la vie terrestre du Sauveur. Ce sujet est constamment traité de la même manière, comme nous l'avons fait remarquer ci-dessus p. 450. Il n'y a rien à ajouter à ce que nous avons dit en cet endroit, si ce n'est que, dans cette scène, la voix du Père céleste entendue du haut des cieux est quelquefois, surtout avant le <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle, désignée par une main symbolique et que les anges qui se trouvent vis-à-vis de saint Jean portent les vêtements du Sauveur.

3<sup>o</sup> Depuis la fin de la période romane la sainte Trinité est souvent représentée de la manière suivante : Dieu le Père, assis sur un trône ou sur l'arc-en-ciel, tient des deux mains une croix à laquelle est attaché le Sauveur ; l'Esprit saint, figuré par une colombe, se trouve entre la bouche du Père et du Fils, pour marquer que le saint Esprit procède à la fois du Père et du

Fig. 579.



Nielle au centre de la patène du calice du frère Hugo,  
au trésor des Sœurs-de-Notre-Dame à Namur.  
(Commencement du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle.)

Fils. Ce type fut conservé pendant tout le moyen âge, et même jusqu'aux <sup>xvi</sup><sup>e</sup> et <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècles. Cependant, à partir du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, on négligea souvent de symboliser le dogme de la procession du saint Esprit, et on plaça la colombe soit sur un des bras de la croix, soit sur l'épaule du Père. Voici (fig. 579) la représentation de la sainte Trinité que l'on trouve sur la patène du calice du frère Hugo, conservée dans le trésor des Sœurs-de-Notre-Dame à Namur. Dieu le Père, assis sur un siège ro-

man sans dossier ni accoudoirs, tient une croix en forme de tau, à laquelle est attachée l'image du Sauveur ; la colombe, symbole du saint Esprit, touche d'une aile la bouche du Père et de l'autre celle du Fils.

3. **Représentations des trois personnes divines. A. Dieu le Père.** Avant le <sup>xi</sup><sup>e</sup> siècle, on ne donnait jamais la forme humaine à Dieu le Père. On se



contentait d'indiquer sa présence par une main sortant des nuages. Cette main symbolique, d'abord sans nimbe (fig. 67, p. 71), puis avec le nimbe simple ou crucifère, se rencontre sur les sarcophages et les anciens ivoires.

A partir du XI<sup>e</sup> siècle, on crut pouvoir donner au Père la forme humaine. Il est facile de reconnaître une sorte d'indécision dans les premiers essais de cette représentation : d'abord c'est la tête seule ou un buste sortant des nuages (fig. 502, p. 449); plus tard le Père prend la forme et la figure du Fils, conformément au passage de l'Évangile où le Sauveur dit : *Celui qui me voit voit aussi mon Père qui m'a envoyé*. Au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle, le Père est aussi jeune que le Fils; on ne lui donne pas encore alors cette figure ridée, ces cheveux blancs et cette barbe grise qu'il reçut plus tard.

B. *Dieu le Fils*. Nous avons fait remarquer, en traitant de l'iconographie des catacombes, que, pendant les trois premiers siècles, on ne représentait le Sauveur que sous des formes symboliques ou dans des scènes historiques. A partir du IV<sup>e</sup> siècle, on trouve des images isolées du Sauveur. Jusqu'au X<sup>e</sup> siècle, le Christ est souvent représenté sous les traits d'un beau jeune homme, de quinze à vingt ans, sans barbe, à figure ronde et douce, tout resplendissant d'une jeunesse divine; rarement il est barbu et âgé de plus de vingt-cinq ans; voyez fig. 199, p. 199; fig. 254, p. 254; fig. 587, p. 544; et fig. 588, p. 545. Au XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup> siècle, les artistes lui donnent une expression plus sévère; ordinairement il porte la barbe et trahit l'âge de trente à trente-cinq années (voyez fig. 370, p. 366; et fig. 475, p. 422). « La figure du Christ, dit Didron, jeune d'abord, vieillit de siècle en siècle, à mesure que le christianisme gagne lui-même en âge. » *Iconographie*, p. 231.

Le Christ est souvent représenté bénissant de la main droite, et ayant une taille beaucoup plus élevée que les personnages qui se trouvent à ses côtés. Ces deux particularités ne s'observent pas seulement dans les représentations allégoriques, mais aussi dans les scènes historiques. On voulait de cette manière symboliser que le Sauveur est le souverain maître de l'univers.

C. *Dieu le saint Esprit*. Jusqu'au milieu du X<sup>e</sup> siècle, il est toujours figuré sous la forme d'une colombe. Au XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup> siècle, on lui donne aussi quelquefois la forme humaine.

#### ST. ALBERT'S COLLEGE LIBRARY

4. *La croix et le crucifiement*. *Considérations générales*. L'histoire de la représentation du crucifiement peut se résumer de la manière suivante :

La scène du crucifiement ne se rencontre pas sur les monuments chrétiens ou les objets du culte antérieurs à la conversion de Constantin; la croix même n'y paraît que sous une forme dissimulée; voyez ci-dessus, p. 94.

Au IV<sup>e</sup> siècle, la croix fait son apparition dans l'iconographie chrétienne. Dès la conversion de Constantin, on la trouve sur un grand nombre de monuments ; mais jusqu'au VI<sup>e</sup> siècle elle ne porte jamais l'image du Christ. Elle est ornée de pierreries ou de feuillages, et souvent entourée d'une couronne ou d'une auréole. C'est bien plutôt l'instrument du triomphe et de la victoire qui est représenté que l'instrument du supplice.

Au VI<sup>e</sup> siècle, les artistes chrétiens commencent à représenter timidement le Sauveur en croix. Ils se servent d'abord de l'Agneau symbolique, qu'ils associent de différentes manières au signe de la rédemption. D'autres fois ils appliquent au centre de la croix, ou aux extrémités des branches, des médaillons renfermant l'image du Sauveur triomphant ou de l'Agneau divin.

Du VI<sup>e</sup> au IX<sup>e</sup> siècle, le Sauveur apparaît sur la croix, mais avec l'intention manifeste de rappeler uniquement son triomphe ; on écarte soigneusement de la scène tout ce qui pourrait avoir l'apparence d'opprobre ou de souffrance.

Du IX<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle, la pensée de représenter le Christ glorieux et triomphant domine encore dans les représentations du crucifiement, de manière cependant à ne pas exclure entièrement l'idée de la souffrance.

Du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, les artistes chrétiens, tout en conservant une minime partie du symbolisme des époques précédentes, s'attachent de plus en plus à rendre d'une manière réelle les souffrances du divin Crucifié.

Pendant la période de la renaissance, le culte de la forme et de la réalité constitue pour ainsi dire la seule préoccupation de l'artiste, qui, dominé par l'idée d'exprimer une douleur vulgaire ou de représenter un corps mort ou mourant, perd tout sentiment de noble symbolisme.

L'histoire des représentations de la croix et du crucifix comprend donc deux grandes époques : la première, qui s'étend du IV<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle inclusivement, a pour caractère distinctif la représentation glorifiée de l'instrument de la passion et de la Victime sans tache qui s'y est offerte volontairement ; la seconde, qui commence au XIII<sup>e</sup> siècle et finit au XIX<sup>e</sup>, est caractérisée par l'expression des souffrances du divin Sauveur. Nous donnerions volontiers à la première le nom d'*époque de la glorification* ou du *symbolisme*, et à la seconde celui d'*époque de la souffrance* ou du *réalisme*.

L'*époque de la souffrance* correspond à la période ogivale et à celle de la renaissance ; nous en parlerons plus tard ; nous allons faire connaître maintenant les caractères de l'*époque de la glorification*.

5. *La croix pendant le IV<sup>e</sup> et le V<sup>e</sup> siècle.* Plusieurs circonstances

contribuèrent singulièrement à mettre la croix en honneur dès le commencement du IV<sup>e</sup> siècle : la vision miraculeuse et la conversion de Constantin, l'édit qui substitua la croix monogrammatique à l'aigle des armées impériales, la découverte de la vraie Croix faite par sainte Hélène, et les honneurs extraordinaires rendus au bois sacré.

Au IV<sup>e</sup> siècle, la croix est fréquemment surmontée d'un monogramme inscrit dans une couronne. Lorsqu'elle n'est pas accompagnée du monogramme (ce qui arrive surtout à partir du V<sup>e</sup> siècle), elle est ou *pattée* (à branches dilatées vers les extrémités), ou *gemmée* (ornée de perles), ou *fleurie* et *feuillée* (ornée de fleurs et de feuillages), ou entourée d'une auréole. On a soin d'écarter de la croix toute idée d'opprobre et d'ignominie; ce n'est pas la croix instrument de supplice, mais la croix glorifiée, instrument de la rédemption du genre humain. Ces diverses formes de croix restèrent en usage jusque bien avant dans la période romane. Voyez ci-dessus les gravures suivantes : fig. 207, p. 205 ; fig. 242, p. 257 ; fig. 262, p. 273.

Outre les formes ornementales de la croix que nous venons de faire connaître, on distingue encore : la croix *potencée* ou en forme de tau, T, appelée en latin *crux commissa* ou *patibulata* ; cette forme paraît avoir été celle de la croix à laquelle le Sauveur fut attaché ; 2<sup>o</sup> la croix à *quatre branches*, en latin *crux immissa*, nommée grecque lorsqu'elle a les quatre branches égales, +, et latine lorsque la branche inférieure est plus longue que les trois autres, † ; enfin 3<sup>o</sup> la croix de *Saint-André* en forme d'X, en latin *crux decussata*, dénomination dérivée du mot *decem*, qui s'écrivait X chez les Romains.

6. *La croix pendant le VI<sup>e</sup> siècle.* Ce n'est que du dernier quart du VI<sup>e</sup> siècle que datent les premières images connues du Sauveur en croix. Mais entre la croix simple et le crucifix on trouve une série de monuments intermédiaires, offrant la croix associée à l'Agneau symbolique. Quelquefois l'Agneau, portant sur la tête une croix simple ou monogrammatique, est posé sur un tertre d'où découlent quatre fleuves, symboles des quatre Évangiles (fig. 601, p. 558) ; d'autres fois il soutient une croix à longue hampe (fig. 576, p. 527) ; enfin il est parfois couché devant la croix, rappelant ainsi le sacrifice par lequel la Victime sans tache s'est offerte sur la croix pour le salut du genre humain. La représentation de la croix accompagnée de l'Agneau se rencontre principalement dans les anciennes mosaïques de Rome et de l'Italie.

Fig. 580.



Face principale de la croix de l'empereur Justin II (vers 565).

D'autres croix du VI<sup>e</sup> siècle portent, à leur centre ou aux extrémités de leurs branches, des médaillons ornés de l'Agneau ou du buste du Sauveur glorieux. Telle est la croix offerte, vers 565, par l'empereur Justin II à la basilique de Saint-Pierre à Rome, que nous reproduisons ci-contre (fig. 580).

Ces croix intermédiaires, menant de la croix sans figures animées au crucifiement proprement dit, se rencontrent encore sur quelques monuments du VII<sup>e</sup> siècle, alors que déjà on représentait souvent le Christ sur la croix.

Nous devons encore faire mention d'une autre catégorie de représentations intermédiaires. Sur les portes en bois de Sainte-Sabine à Rome,

qui datent de la première moitié du VI<sup>e</sup> siècle, on a sculpté le Christ entre les deux larrons. Les trois figures, debout et vues de face, se détachent sur un mur couronné par trois frontons triangulaires indiquant d'une manière conventionnelle la ville de Jérusalem. Les deux larrons, plus petits que le Christ, ont les bras étendus et fixés sur des croix ; le Christ étend aussi les bras, mais l'instrument de supplice est absent.

7. *Le crucifiement du VI<sup>e</sup> au VIII<sup>e</sup> siècle.* Les plus anciens monuments connus qui représentent le Christ attaché à la croix appartiennent au dernier quart du VI<sup>e</sup> siècle. Ce sont la miniature du célèbre manuscrit syriaque de Florence, datant de l'année 586, et plusieurs objets envoyés par saint Grégoire le Grand (590-604) à Théodelinde, reine des Longobards, et conservés aujourd'hui dans le trésor de Monza. Quelques-uns de ces derniers nous montrent franchement le Christ en croix, tandis que d'autres, tels que les fioles en plomb, qui contenaient des huiles recueillies devant les tombes des martyrs, ne font encore qu'associer la figure du Christ à la croix, d'une manière bien plus saisissante cependant que la croix de l'empereur Justin et

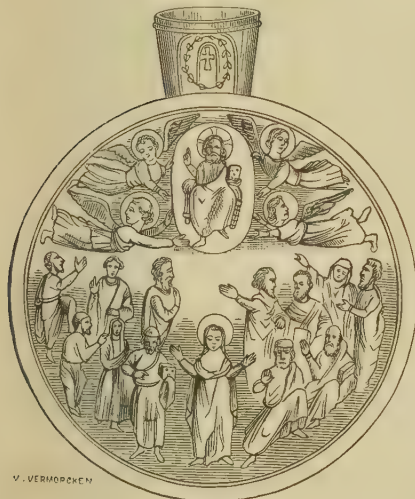


Fig. 581.



Face principale d'une fiole en plomb du trésor de Monza (vi<sup>e</sup>-vii<sup>e</sup> siècle).

Fig. 582.



Revers d'une fiole en plomb du trésor de Monza (vi<sup>e</sup>-vii<sup>e</sup> siècle).

autres objets semblables. Trois de ces curieuses fioles, dont nous en reproduisons une, portent, au centre de leur face principale (fig. 581), une simple croix feuillée, au-dessus de laquelle plane le buste du Sauveur entre les personnifications du soleil et de la lune; aux deux côtés de la croix on voit deux adorateurs, les larrons, la sainte Vierge et saint Jean; au-dessous on a figuré l'ange et les saintes femmes auprès du tombeau vide du Christ. Sur le revers (fig. 582) se trouve l'ascension du Sauveur, enfin sur les deux côtés du goulot une croix grecque pattée sous un arc de triomphe inscrit dans une couronne feuillée. Sur la quatrième des fioles on a figuré des scènes symboliques analogues : Notre Seigneur en pied y est représenté entre les deux larrons, étendant les bras en croix. L'instrument du supplice, qui est absent sur la face principale, a été rejeté, au revers de la fiole, sous un arc de triomphe, et entouré des têtes des apôtres inscrites dans des médaillons circulaires et placées autour de la croix en guise de couronne. L'artiste chrétien, on le voit, s'est efforcé d'abord d'écarter de la représentation toute idée d'opprobre et de souffrance; à cet effet il a transformé, idéalisé en quelque sorte

la croix en la rendant pattée, l'ornant de feuilles et la métamorphosant en

arbre de vie. Il a voulu affirmer ensuite le triomphe remporté sur la mort par Celui qui mourut sur la croix, en rappelant la résurrection et l'ascension du Sauveur.

Les crucifix primitifs n'offrent presque jamais le Christ sculpté en ronde bosse. On ne connaît jusqu'ici que deux exemples où l'image du Christ soit traitée de cette manière; ce sont le crucifix de Sirolo et le *Santo Volto* de Lucques. Dans toutes les autres représentations du crucifiquement depuis le VI<sup>e</sup> jusqu'au VIII<sup>e</sup> siècle, la figure du Sauveur est peinte, gravée ou ciselée sur la croix. De plus, ces représentations ont des caractères particuliers et sont régulièrement accompagnées d'accessoires qui les font reconnaître facilement :

Le Christ est vêtu d'un *colobium* ou tunique, ordinairement sans manches, et descendant jusqu'aux pieds. L'usage de la robe longue règne exclusivement pendant le VII<sup>e</sup> siècle, et reste *presque* général jusqu'au IX<sup>e</sup>. A cette époque, elle fut remplacée par un voile très large, couvrant les reins du Sauveur. « Personne ne verra dans l'antiquité chrétienne, dit Grimouard de Saint-Laurent, lorsqu'elle représentait Notre-Seigneur entièrement vêtu sur la croix, autre chose qu'un sentiment respectueux et un signe iconographique destiné à le rendre : il est certain, au contraire, que le Sauveur fut dépouillé de ses vêtements avant de subir le dernier supplice, et la seule chose qui pourrait demeurer en question serait de savoir s'il s'assujétit aux ignominies de la nudité complète. Ce n'est pas probable, il n'est pas prouvé même, fait

Fig. 583.



Croix-reliquaire de Leuze (VII<sup>e</sup> siècle).

observer le père Cahier, que les suppliciés chez les Romains fussent entièrement nus. » *Annales archéologiques*, XXVI, p. 142.

Le Christ a toujours la tête haute ou faiblement inclinée vers la droite et les bras étendus dans une position strictement horizontale. Les pieds sont attachés séparément à la croix par deux clous et souvent appuyés sur un escabeau ou *suppedaneum*. Quelquefois les clous semblent supprimés avec l'intention manifeste de signifier que le Christ s'est offert volontairement et spontanément sur la croix pour la rédemption des hommes.


La croix à laquelle est attachée l'image du Sauveur a souvent la forme d'un tau, T, qui, par l'adjonction du support vertical destiné à recevoir le titre, ressemble parfois à la croix à quatre branches, bien qu'elle s'en dis-

Fig. 584.



Croix-reliquaire du trésor du Vatican  
à Rome (VII<sup>e</sup> siècle).

tingue parce que ce support terminal a moins de largeur que les trois branches de la croix proprement dite. Cette croix en forme de tau et portant l'image du Sauveur est fréquemment placée sur une croix plus grande à quatre branches, gemmée ou pattée, et lui servant en quelque sorte d'encadrement. Tel est le cas dans la croix-reliquaire trouvée dans la châsse de saint Badilon (fig. 583) et dans une autre du trésor du Vatican (fig. 584).

La plupart des crucifix primitifs portent un titre, qui a régulièrement la forme d'une tablette terminée par des queues d'aronde . L'inscription manque rarement, et lorsqu'elle manque, sa place est occupée soit par des ornements, soit par des perles ou des cabochons. L'inscription consiste presque

toujours dans un sigle désignant le Sauveur. Sur le titre de la croix du Vatican et de saint Badilon on trouve un simple X, c'est-à-dire XPICTOC; sur d'autres on voit le sigle ICX, qu'il faut interpréter IHCOYC XPICTOC. Il en est qui portent IESVS REX IVDEORVM, ou HIC EST IHS NAZARENVS ou autres formules semblables. IHS et IHC sont les premières lettres du nom grec IHSOYS et IHCOYC. Lorsque la tablette ne suffit pas pour contenir toute l'inscription, on place régulièrement celle-ci au-dessus ou au-dessous du titre, comme dans la miniature du manuscrit de Florence, que reproduit notre fig. 585.

Du VI<sup>e</sup> au VIII<sup>e</sup> siècle, la scène du crucifiement est souvent accompagnée de personnages et d'accessoires dont la présence est fondée sur la vérité historique, mais qui sont traités, comme l'image du Christ elle-même, d'une manière symbolique. Ce sont la sainte Vierge et saint Jean, le porte-lance et le porte-éponge, le soleil et la lune, la résurrection du Sauveur, le bon et le mauvais larron, et enfin la robe tirée au sort. Tous ces accessoires, à l'exception des deux derniers, se rencontrent encore souvent dans les crucifiements postérieurs au VIII<sup>e</sup> siècle; aussi nous contenterons-nous d'expliquer maintenant en peu de mots, la présence des larrons et de la robe tirée au sort sur quelques-unes des plus anciennes représentations du Christ en croix, telles que la miniature du manuscrit syriaque de Florence, exécutée en 586,

Fig. 585.



Miniature d'un manuscrit syriaque, de l'année 586, conservé à la bibliothèque laurentienne de Florence.

(fig. 585) et plusieurs fioles du trésor de Monza (VI<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècle), nous réservant de parler des autres accessoires en traitant ci-dessous de la manière de représenter le crucifiement du IX<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle.

Au moment de sa mort sur la croix, le Sauveur se trouvait entre les deux larrons. Les saints Pères ont toujours considéré le bon larron, qui porte le nom de Dismas, comme le symbole des hommes profitant des grâces que nous a procurées la mort de Jésus-Christ, et le mauvais comme le type des pécheurs endurcis, refusant de correspondre au bienfait de la rédemption. C'est pour cette raison qu'on les a figurés, le premier dirigeant les regards vers le Sauveur, et le second détournant la tête afin de ne pas voir le divin



Crucifié. A partir du IX<sup>e</sup> siècle, les larrons ne paraissent plus que rarement aux côtés du Sauveur en croix.

La robe sans couture, tirée au sort, semble avoir été l'emblème de l'unité de l'Église.

Dans les crucifix primitifs on rencontre fréquemment l'image de la sainte Vierge sur le revers de la croix; ou bien aussi, lorsque le crucifiement est reproduit sur la face principale d'un diptyque, on trouve la sainte Vierge sur le second feuillet. Le plus souvent la sainte Vierge est représentée en orante (croix de saint Badilon; ci-dessous, fig. 594); plus rarement elle porte l'Enfant Jésus sur les bras (croix du Vatican; ci-dessous, fig. 596).

8. *Le crucifiement et le crucifix du IX<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle.* Pendant cette époque l'attitude du Christ sur la croix est à peu près la même qu'aux siècles précédents. Il tient la tête haute ou faiblement penchée sur l'épaule droite. En général le corps ne s'affaisse pas, ou ne s'affaisse que très légèrement; jamais il ne se tord. Les bras conservent une position horizontale ou à peu près horizontale. Les pieds continuent d'être fixés séparément, et presque toujours ils reposent sur un *suppedaneum*. Ce n'est qu'à partir du XII<sup>e</sup> siècle qu'on trouve des exemples de la superposition des pieds.

Le Christ n'est plus vêtu du *colobium* que très rarement; il porte régulièrement autour des reins une draperie ample et large, qui couvre le corps depuis les hanches jusqu'aux genoux. Au XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup> siècle, cette draperie prend souvent la forme d'un jupon. On la nomme *perizonium*.

Au IX<sup>e</sup> et au X<sup>e</sup> siècle, et même déjà au VIII<sup>e</sup>, une couronne est quelquefois suspendue au-dessus de la tête du Christ (ivoire de Tongres, fig. 587 p. 544.). Dans les croix d'autel du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle la couronne est ordinairement placée sur la tête du Christ (fig. 534, p. 486). La couronne, posée sur la tête du Christ ou suspendue au-dessus, fait fonction de nimbe. Elle devait rappeler aux fidèles non pas la couronne d'épines, mais la grandeur et la royauté de la victime qui s'est offerte pour nous sur la croix.

La croix a ordinairement quatre branches. Quelquefois le titre ne porte pas d'inscription; d'autres fois, comme sur l'ivoire de Tongres (fig. 587, p. 544), il manque totalement. Il prend régulièrement la forme d'une tablette rectangulaire, sans appendices en queue d'aronde. L'inscription est très variée. Lorsque la tablette du titre manque, l'inscription se place parfois, comme sur l'ivoire de la cathédrale de Tournai (fig. 586), dans le champ qui entoure le sommet de la croix.

Fig. 586.



Couverture d'évangélaire, en ivoire, à la cathédrale de Tournai (IX<sup>e</sup> siècle).

Avant le IX<sup>e</sup> siècle, les personnages et les accessoires qui accompagnent la croix sont historiques, c'est-à-dire que leur présence est légitimée par le récit même des évangélistes. A partir du IX<sup>e</sup> siècle, on introduit dans la scène du crucifiement des figures allégoriques, telles que l'Église, la Synagogue et les personnifications de la Terre et de l'Océan. Nous parcourons successivement les principaux types du cycle de ces représentations, en commençant par les accessoires historiques, parce qu'ils furent en usage dès le VI<sup>e</sup> siècle. Trois gravures d'ivoires conservés en Belgique (fig. 586, 587 et 588) contribueront à faciliter l'intelligence de nos explications. Un feuillet d'un diptyque de la cathédrale de Tournai, datant du IX<sup>e</sup> siècle, est surtout remarquable par le cachet d'archaïsme que lui donne la présence du Christ glorifié, doublement figuré au-dessus de la croix : d'abord sous la figure humaine, et ensuite sous le symbole de l'Agneau divin (fig. 586). L'artiste chrétien du IX<sup>e</sup> siècle a, comme ses devanciers du VI<sup>e</sup> et du VII<sup>e</sup>,

associé l'idée du triomphe et de la glorification à celle de la passion et de la mort du Sauveur.

a) *La sainte Vierge et saint Jean.* « Auprès de la croix, dit saint Jean (XIX, 25-27) en parlant des derniers moments du Sauveur, se tenaient debout la mère de Jésus, et la sœur de sa mère Marie, femme de Cléophas, et Marie Madeleine. Jésus, voyant sa mère et, près d'elle, le disciple bien-aimé, dit à sa mère : *Femme, voilà votre fils*. Puis il dit au disciple : *Voilà votre mère*. Et depuis ce moment, le disciple la prit chez lui. » C'est là ce qu'à partir du VI<sup>e</sup> siècle les artistes chrétiens ont voulu représenter en plaçant la sainte Vierge et saint Jean auprès de la croix. Marie se tient, sous la croix, à la droite, et l'apôtre à la gauche du Sauveur; ce n'est qu'exceptionnellement qu'on les trouve, comme sur la miniature de Florence, tous les deux du côté droit (fig. 585). Souvent des inscriptions placées à leurs côtés rappellent les paroles du Sauveur : *Femme voilà votre fils*, et *voilà votre mère* (fig. 584). Dans les plus anciens crucifix non encadrés, comme la croix-reliquaire du trésor du Vatican (fig. 584), la sainte Vierge et l'apôtre saint Jean occupent les extrémités de la traverse horizontale de la croix. Ordinairement ils lèvent les bras vers le Sauveur, ou se voilent la face en signe de douleur avec la main nue ou cachée par l'extrémité de leur vêtement. La sainte Vierge a la tête couverte d'un voile et les pieds chaussés, tandis que saint Jean a la tête et les pieds nus, et porte régulièrement un livre.

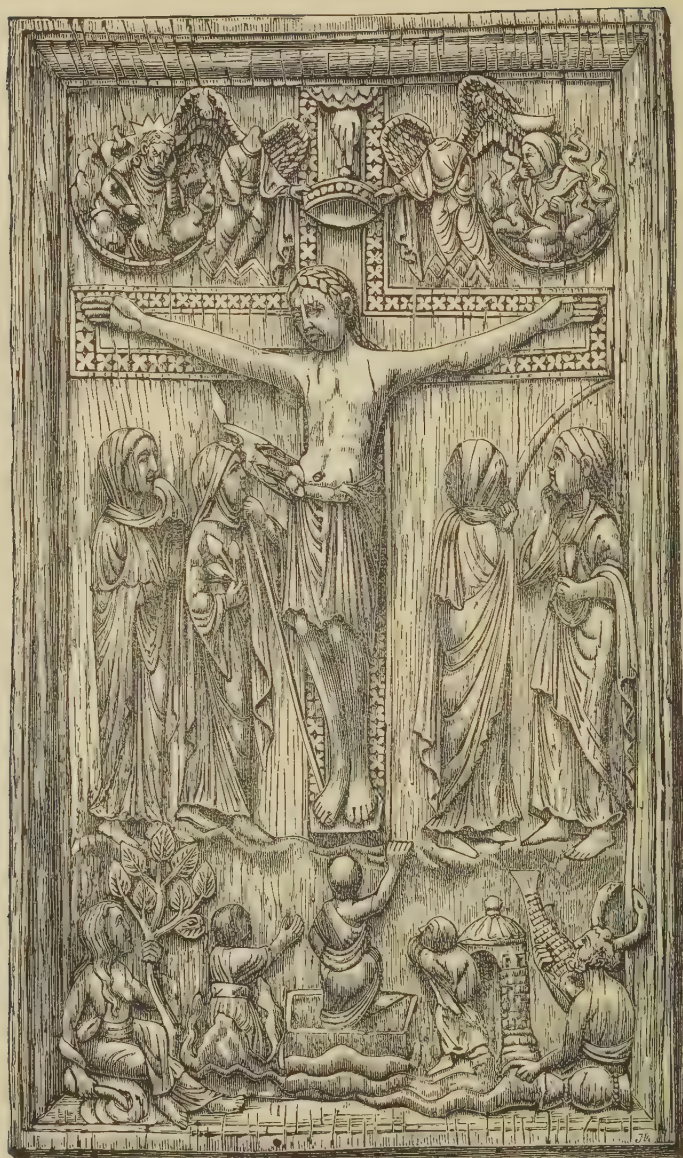
Les saintes femmes dont il est question dans le récit de saint Jean sont rarement représentées.

b) *Le porte-lance et le porte-éponge.* Une pieuse tradition, fortement accréditée pendant le moyen âge, affirme que le soldat qui perça le côté du Sauveur était un païen nommé Longin, qu'il se convertit plus tard et fut honoré comme saint par l'Église. Les écrivains ecclésiastiques considèrent presque tous Longin, représenté à côté de la croix, comme la figure des gentils, tandis que le soldat qui présenta à Jésus-Christ l'éponge imbibée de vinaigre appartenait, selon eux, à la nation juive. « L'art, si l'on doit en croire le Père Cahier, dit la même chose par sa fidélité à faire contraster ces deux personnages, en plaçant à droite du crucifix le soldat armé de la pique et à gauche l'homme qui élève l'éponge. De sorte que là, où l'Église et la Synagogue ne se voient pas, on peut les tenir pour remplacés exactement par ces deux hommes. » *Mélanges d'archéologie*, II, p. 69.

c) *Le soleil et la lune.* Dès le VI<sup>e</sup> siècle, ces astres sont représentés dans la scène du crucifiement; le soleil se trouve presque constamment à la droite du Christ, et la lune à sa gauche. On les voit sur la miniature de Florence



Fig. 587.



E. GUILLON

Ivoire à l'église de Notre-Dame à Tongres. (Fin du 19<sup>e</sup> siècle.)



Fig. 588.



*GUILLOU & PARIS*

Couverture d'évangélaire, en ivoire, au musée de Tournai (x<sup>e</sup> siècle).

II<sup>e</sup> ÉD.

(fig. 585) et sur les croix du Vatican (fig. 584) et de Monza, ainsi que sur trois des fioles de cette dernière ville (fig. 581). « Généralement, dit Grimouard de Saint-Laurent, sur tous ces monuments qui portent le caractère primitif du long *colobium* sans manches, ou plus primitif encore de la figure du Sauveur rapprochée de la croix sans y être attachée. les deux astres sont représentés de la manière la plus simple, au moyen d'une étoile rayonnée pour le soleil, d'un croissant ou d'un disque plein pour la lune. Ils n'offrent qu'une exception. Sur l'une des fioles de Monza, le soleil est représenté par la tête d'un jeune homme couronné, et la lune par celle d'une jeune fille, surmontée d'un croissant (fig. 581), souvenir évident des figures mythologiques d'Apollon et de Diane. » *Annales archéologiques*, XXVI, p. 215. Dans ces monuments primitifs la présence du soleil et de la lune ne paraît pas avoir d'autre signification que celle de rappeler l'obscurcissement du soleil et les ténèbres qui se produisirent subitement à la mort du Sauveur. Au IX<sup>e</sup> siècle, on ajoute à cette signification étroite et purement historique des significations plus larges et allégoriques : dès cette époque, le soleil et la lune ne font pas seulement allusion à l'obscurité qui régna sur la terre au moment de la mort du Christ, mais ils représentent le firmament assistant et prenant part à la mort et au triomphe de son Créateur. Cela résulte clairement, nous semble-t-il, d'abord du geste que les artistes prêtent souvent aux deux astres, lorsqu'ils leur donnent la forme humaine ou mythologique : ils se couvrent alors la face avec la main en signe de tristesse, ou sèchent leurs larmes avec la draperie ou *orarium* qu'ils portent sur le bras (fig. 586 et 587) ; ensuite de la présence, sur la plupart des ivoires, des anges et des personnifications de la Terre et de l'Océan ; de sorte que toute la nature, céleste et terrestre, est figurée autour de la croix, manifestant la douleur qu'elle éprouve au moment solennel de la mort de son Créateur.

A partir du IX<sup>e</sup> siècle, les deux astres sont presque toujours personnifiés et représentés par un homme et une femme. La personnification du soleil a régulièrement la tête ceinte de rayons, celle de la lune est surmontée d'un croissant (fig. 493, 586 et 587). L'une et l'autre portent parfois une torche. Un ivoire publié par les *Mélanges d'archéologie* (II, pl. IV) offre la particularité que le soleil est représenté par le char mythologique d'Apollon traîné par quatre chevaux, et la lune par le char de Diane attelé de quatre bœufs.

Sur l'ivoire du musée de Tournai (fig. 588), le soleil et la lune sont superposés au titre de la croix ; le soleil se trouve au-dessus de la lune.

d) *Les saintes femmes arrivant au tombeau du Sauveur.* « Lorsque le

jour du sabbat fut écoulé, dit l'évangéliste saint Marc (xvi, 1), Marie Madeleine, Marie la mère de Jacques le Mineur, et Salomé achetèrent des parfums pour aller embaumer le corps de Jésus. Et, le premier jour de la semaine, elles arrivèrent de grand matin au sépulcre, lorsque le soleil était déjà levé.... Et étant entrées à l'intérieur du monument (funéraire), elles virent un jeune homme assis du côté droit, vêtu d'une robe blanche; et elles en furent fort effrayées. » Depuis le VI<sup>e</sup> jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle, on voit souvent, au-dessous du crucifiement, l'arrivée des saintes femmes au tombeau. La miniature de Florence (fig. 585) et deux des fioles de Monza (fig. 581) offrent les premiers exemples connus de cet accessoire. Les artistes chrétiens ont interprété à leur manière le passage de saint Marc que nous avons transcrit plus haut. Les trois femmes portent tantôt des bocaux, tantôt des encensoirs ou des vases d'une autre forme; elles arrivent devant l'ange, assis, non pas à l'intérieur du monument, comme l'indique le récit de l'Évangile, mais bien devant le sépulcre, qui présente la forme d'une église. Souvent on figure près du tombeau les soldats terrassés ou endormis (fig. 585). En reproduisant cette scène au bas de la croix, les artistes voulaient mettre en parallèle les humiliations et la glorification du Sauveur, sa mort sur la croix et sa résurrection glorieuse. « Ce tombeau vide, dit le P. Cahier, où un ange vient terrasser les gardes et rassurer les femmes fidèles, c'est la mort vaincue par Celui qui avait vaincu l'auteur du péché sur le Calvaire, c'est le triomphe après la victoire remportée sur la croix; c'est le dernier sceau mis à l'acte de notre réconciliation, et, comme la femme avait été l'origine de notre disgrâce, c'est à elle qu'est annoncée la première parole de paix entre la terre et le ciel. C'est donc le complément du grand œuvre de notre rédemption, et la résolution des ignominies de la croix; puisqu'ici commence cette gloire du Crucifié qui doit désormais faire courber tout genou dans les cieux, sur la terre et aux enfers : les anges descendent pour attester et divulguer sa sortie du tombeau, et la terre s'ébranle, comme pour applaudir à son libérateur. » *Mélanges d'archéologie*, II. p. 75.

e) *Les morts ressuscitant et sortant du tombeau.* A partir du IX<sup>e</sup> siècle, on a souvent figuré, au pied de la croix, la résurrection des morts qui eut lieu à la mort de Jésus-Christ selon le récit de l'Évangile. Les tombeaux dont sortent les ressuscités affectent la forme de petits édifices, ordinairement couronnés d'une coupole (fig. 587 et 588), plus rarement d'un fronton triangulaire ou d'un toit à double versant. Rien n'était plus apte que la résurrection des morts pour proclamer la victoire remportée sur la mort par le Sauveur expirant sur la croix.

f) *Judas pendu à un arbre*. Cette scène est très rare. On la voit, à côté du crucifiement, sur un petit ivoire du VIII<sup>e</sup> ou IX<sup>e</sup> siècle, exposé au British Museum de Londres. Elle se trouve également, sans le crucifiement, mais avec sept autres épisodes de la vie du Sauveur, sur un diptyque en ivoire du IX<sup>e</sup> siècle, conservé à la cathédrale de Milan.

B. PERSONNAGES ET ACCESSOIRES ALLÉGORIQUES.

a) *L'Église et la Synagogue*. Du IX<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle les personnifications de l'Église et de la Synagogue se trouvent sur la plupart des représentations du crucifiement. Elles étaient destinées à rappeler aux chrétiens la réprobation du peuple d'Israël et la vocation des gentils à la foi dans l'Église chrétienne. L'Église, presque toujours placée à la droite de la croix, est représentée par une femme portant une bannière et recueillant dans un calice le sang qui s'échappe du côté droit du Sauveur. Quelquefois l'un ou l'autre de ces attributs fait défaut : ainsi sur l'ivoire de Tongres (fig. 587) l'Église tient dans la gauche une bannière à longue hampe, et dans la droite une espèce de trèfle, emblème de la sainte Trinité, tandis que sur les deux ivoires de Tournai (fig. 586 et 588) elle ne porte pas de bannière, mais recueille dans un vase le sang de Jésus-Christ. La Synagogue est également personnifiée sous la figure d'une femme, portant une bannière ou bien aussi, quoique rarement, une palme (fig. 587). Elle se trouve à la gauche du Sauveur, lui tourne le dos, et semble quelquefois, en s'éloignant, lui lancer un regard d'insulte et de colère (fig. 587 et 588).

Sur l'ivoire de la cathédrale de Tournai (fig. 586) on voit, du côté droit du Christ, l'Église, SCA ECCLESIA, recueillant dans un calice le sang précieux qui s'échappe du côté percé par la lance, et à la gauche, place occupée ordinairement la Synagogue, une femme personnifiant la ville de Jérusalem, HIERUSALEM, étendant dédaigneusement les bras vers la croix.

Il existe des croix d'autel de la fin de la période romane, portant, en émail, aux extrémités de la traverse horizontale, les personnifications de l'Église et de la Synagogue (croix de l'église de Scheldewindeke).

b) *L'Océan et la Terre*. Sur les ivoires et les miniatures des manuscrits les artistes romans placent presque constamment, au pied de la croix ou au bas de toute la composition, les personnifications de l'Océan et de la Terre empruntées à la mythologie. Contrairement à ce que nous observons dans l'ivoire de Tongres (fig. 587), l'Océan est presque toujours placé à la droite du Sauveur, et la Terre à sa gauche (ivoire du musée de Tournai, fig. 588).



L'Océan est représenté par un homme barbu, assis sur un monstre marin ou épanchant une urne ; il tient en main une rame, un poisson (fig. 587), une corne d'abondance ou le trident de Neptune, et porte des cornes en forme de serpent, ou quelquefois aussi des ailerons. En face de l'Océan se trouve la Terre sous la figure d'une femme, à demi nue, tenant et, quelquefois même, allaitant des enfants ou des serpents ; près d'elle, ou dans une de ses mains, on voit une corne d'abondance. Sur l'ivoire de Tongres (fig. 587) cette corne est remplacée par une branche d'arbre.

On plaçait près de la croix les personnifications de l'Océan et de la Terre, d'abord, comme nous l'avons déjà dit ci-dessus p. 546, pour exprimer la douleur qu'éprouva la nature à la mort de son Créateur, et ensuite pour indiquer que l'univers entier a participé à la rédemption opérée par la mort du Sauveur. L'Église chante en effet : *Unda manat et cruor : terra, pontus, astra, mundus, quo lavantur flumine.*

c) *La main divine et la colombe.* On trouve souvent au sommet de la croix une main, avec ou sans nimbe crucifère, paraissant sortir des nuages et soutenant parfois une couronne. Cette main est le symbole de Dieu le Père, de même que la colombe, qu'on voit sur quelques croix, est celui du saint Esprit. La main et la colombe ne se rencontrent pas, dans la scène du crucifiement, avant le commencement du IX<sup>e</sup> siècle.

d) *Les anges.* Au-dessus de la traverse horizontale de la croix, près du soleil et de la lune, on voit souvent deux, trois ou quatre anges, dans l'attitude de l'adoration. Quelquefois (fig. 587), ils tiennent une couronne suspendue au-dessus de la tête du Sauveur. Dans les plus anciens monuments où on les rencontre (monuments datant du IX<sup>e</sup> siècle), ils sont souvent au nombre de deux, et désignés par leurs noms Michel et Gabriel. Ces anges symbolisent la nature angélique assistant à la mort du Sauveur.

e) *Les évangélistes.* Avant le IX<sup>e</sup> siècle, on n'a jamais figuré les évangélistes sur la face principale des crucifix, mais bien, en personne ou en symbole, aux quatre extrémités du revers, lorsque celui-ci porte au centre l'image de la sainte Vierge (fig. 596). La raison pour laquelle on ne les voit pas à cette époque dans la scène du crucifiement, c'est que celle-ci n'admettait encore alors que des accessoires purement historiques. Après le VIII<sup>e</sup> siècle, lorsque les allégories et les symboles furent introduits dans l'iconographie de la croix, on voit aussitôt apparaître les évangélistes. Ils se trouvent soit au-dessus de la traverse horizontale de la croix, avec les anges et les astres,

soit aux quatre angles de la bordure qui forme l'encadrement de la scène principale. On les rencontre aussi, du IX<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle, sur la face principale des crucifix, aux extrémités des branches.

f) *Le serpent*. A partir du IX<sup>e</sup> siècle, on voit souvent un serpent s'enroulant autour du pied de la croix (fig. 588). Ce symbole fait évidemment allusion au texte de la Genèse, ch. III, v. 14 et 15, où il est raconté que le Seigneur, maudissant le serpent après la chute du premier homme, lui adressa la menace suivante : « J'établirai une inimitié entre toi et la femme, et entre ta progéniture et la sienne ; elle te brisera la tête, et tu menaceras son talon. »

g) *Le calice*. On trouve des crucifix où le *suppedaneum* est remplacé par un calice. « Il est probable, dit Didron, que ce calice est le graal si célèbre dans nos romans du moyen âge. Le graal, dit-on, avait servi à la Cène ; c'est dans ce vase que Jésus aurait changé le vin en son sang. Ensuite Nicodème, le juif converti, ou plutôt Joseph d'Arimathie recueillit dans ce divin calice le sang qui coula des plaies du Sauveur. Puis, par la suite des événements, le mystérieux graal passa en France, où il devint le sujet de nombreuses et de très longues épopées. » *Iconographie*, p. 253.

h) *La personification de Rome* est parfois placée au pied de la croix entre l'Océan et la Terre, sans doute pour symboliser la vocation à la foi des peuples de l'Occident, dont Rome était la maîtresse souveraine. La ville éternelle est représentée sous la forme d'une femme assise, portant, pour signifier sa puissance, une bannière et une boule ; quelquefois aussi, elle est privée de tout attribut.

i) *Adam sortant du tombeau*. Cette scène figure souvent au pied de la croix, pour signifier que la résurrection de la chair est un effet de la mort du Sauveur.

Le crucifiement, tel qu'il est représenté, depuis le IX<sup>e</sup> jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle, avec ses accessoires historiques et allégoriques, doit s'interpréter : la nature angélique, céleste et terrestre assistant au sacrifice sublime de l'Homme-Dieu sur la croix et en recueillant les effets salutaires ; la Synagogue réprouvée, l'Église formée, la tête du serpent infernal écrasée, le genre humain réparé et recevant le gage de la résurrection de la chair.

9. *Les crucifix des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles*. Il reste un grand nombre de crucifix ayant servi de croix d'autel pendant les deux derniers siècles de l'époque romane. La plupart présentent les caractères suivants :

1<sup>o</sup> L'image du Christ, presque toujours de cuivre rouge, a souvent des yeux de verre bleu.

2<sup>o</sup> Le *perizonium*, ou draperie qui couvre le corps du Christ depuis les hanches jusqu'aux genoux, prend ordinairement la forme d'un jupon, dont les bords sont ornés de perles ou de cabochons (1). On appliquait aussi, plus rarement cependant, des ornements et des cabochons sur la draperie elle-

Fig. 589.



Christ du XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle, trouvé à Éprave (Namur).

3<sup>o</sup> Dans les crucifix du XI<sup>e</sup> siècle, le Christ est souvent couronné d'une espèce de toque ou d'une couronne royale. Au XII<sup>e</sup> siècle, la toque et la couronne deviennent rares ; et vers la fin de ce siècle on n'en trouve presque plus d'exemple.

4<sup>o</sup> Les traverses des croix qui portent les images du Christ sont souvent ornées d'émaux et de symboles, tant au revers qu'à la face principale. Voyez ci-dessus, fig. 534, p. 486.

La couronne, destinée à symboliser la royauté divine de Jésus-Christ, avait des formes variées. Nous en donnons quelques-unes à la page suivante.

(1) On appelle *cabochons* de grosses perles brutes, de verre ou de cristal. On s'en servait au moyen âge comme ornement ou pour recouvrir des reliques.

même. Les christes des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, vêtus d'une longue tunique à manches ou d'un *perizonium* en forme de jupon et descendant jusqu'aux pieds, sont extrêmement rares. Voici (fig. 589) un christ du XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle, trouvé à Éprave, et conservé actuellement au musée archéologique de Namur. Il est en cuivre rouge, et a le nombril recouvert d'un gros cabochon de verre.



Couronnes de chris romans.

Quelquefois les dents se terminent par un fleuron trilobé ou à un plus grand nombre de lobes.

Par leur forme crénelée ces couronnes rappellent la couronne murale que les Romains avaient coutume de décerner comme récompense au soldat qui escaladait le premier les murs d'une ville assiégée. Il est probable qu'elles avaient une signification symbolique spéciale, distincte de celle de la couronne royale ; et qu'elles servaient à rappeler que Jésus-Christ, vainqueur de la mort par sa résurrection, est entré le premier avec son humanité dans la Jérusalem céleste.

Le Christ bénissant porte aussi quelquefois la couronne crénelée, dans les monuments du XII<sup>e</sup> siècle ; nous l'avons vue sur la tête d'une figure de Christ de cette époque ornant une couverture d'évangélaire en cuivre doré et repoussé, qui faisait partie autrefois de la collection de M. A. Firmin Didot.

10. **Croix de passion et croix de résurrection.** On appelle *croix de passion* celle qui, composée d'une tige et d'une ou de deux traverses, représente ou imite les proportions des différentes parties de la croix, instrument de supplice, comme on se figure qu'elles étaient en réalité. La *croix de résurrection* n'est qu'un symbole de la croix réelle ou de passion ; c'est une petite croix au bout d'une hampe ou bâton, comme celle que tiennent le Christ (fig. 254) et l'Agneau divin (fig. 576). « Elle n'est autre, dit Didron, qu'un étendard dont la hampe se termine en croix au lieu de s'aiguiser en pique... La croix de passion, la vraie croix est souffrante ; la croix de résurrection est triomphante. La seconde a la même forme générale que la première, mais elle est spiritualisée ; c'est le gibet transfiguré. » *Iconographie*, p. 369 et suiv. Une bannière ou une flamme flotte quelquefois au haut de la hampe, sous la croix. On place la croix de résurrection entre les mains du Sauveur lorsqu'on le représente sortant du tombeau et montant au ciel, ou terrassant ses ennemis après sa résurrection glorieuse.

11. **La sainte Vierge.** Pendant les douze premiers siècles la sainte Vierge est représentée seule ou accompagnée de son divin Fils.

A. *La Vierge sans l'Enfant* tient ordinairement les bras étendus et levés comme les orantes (voyez ci-dessus, p. 95), et près de sa tête est inscrit le sigle  $\overline{\text{MP}} \overline{\text{Θ}}\overline{\text{R}}$ , c'est-à-dire *Μήτηρ Θεοῦ*, *Mère de Dieu*. Quelquefois elle est



Fig. 594.



Revers d'une croix-reliquaire du VII<sup>e</sup> siècle trouvée à Leuze (Hainaut).

placée entre deux saints (fig. 119) ou entre deux arbres symbolisant le paradis (fig. 118 et 594).

Ce mode de représentation, très usité du IV<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle, tomba insensiblement en désuétude pendant les siècles suivants.

B. *La Vierge avec l'Enfant*. Il y a deux manières de représenter la Vierge avec l'Enfant. « Nous distinguerons, dit Didron, en *historiques* et *poétiques* les scènes où l'on voit le groupe de la Vierge tenant Jésus. Quand la scène est imaginée pour rendre hommage à Marie, nous disons qu'elle est *poétique*. Quand les rois mages, par exemple, viennent apporter leurs présents à Jésus tenu par sa Mère, la scène est purement *historique*. » *Ann. arch.*, I, p. 216.

Pendant la période latine et la première partie de la période romane, le groupe *historique* se rencontre le plus souvent. On le trouve dans différentes scènes de la vie de Notre-Seigneur, surtout dans l'adoration des mages. Ce dernier sujet est très commun sur les sarcophages; voyez ci-dessus, p. 111, fig. 124.

Le groupe *poétique* peut se réduire à deux types distincts. Le premier, que nous appellerons *grec* ou *byzantin*, consiste à figurer la Vierge tenant les bras étendus en forme d'orante, tandis que l'Enfant, placé devant elle, bénit à la manière grecque, soit des deux mains, soit de la droite seulement.

Fig. 595.



Sceau des épistates du mont Athos. mont Athos en 1829. On y voit la Vierge,

Ce type se rencontre déjà dans les catacombes; nous en avons donné un exemple, p. 82, fig. 78. Les Byzantins s'en servirent pendant tout le moyen âge, et les Grecs l'emploient encore aujourd'hui. Le *Guide de la peinture* (1) veut qu'on représente Marie les mains élevées en l'air, et devant elle le Christ bénissant de deux côtés, et l'Évangile sur la poitrine. Voici (fig. 595) la gravure du sceau quadripartite des épistates (2) qui dirigeaient les couvents du

(1) Voyez, au sujet du *Guide de la peinture*, ci-dessus, p. 297-298.

(2) Ces épistates sont au nombre de quatre; chacun est dépositaire d'une partie du sceau. Quand il y a un acte à sceller, chacun apporte son quart de sceau. Le secrétaire réunit les différents quarts, au moyen d'une vis ou d'une clef, et scelle la pièce approuvée de commun accord.

avec l'Enfant bénissant de la droite et tenant un livre de la gauche, représentée d'après le type grec ou byzantin.

Dans l'autre type du groupe poétique la sainte Vierge est représentée soit debout avec l'Enfant sur le bras, soit assise et tenant l'Enfant sur les genoux. Nous donnerons à ce type le nom d'*occidental*, non pas parce qu'il était in-

Fig. 596.



Revers d'une croix-reliquaire  
du VII<sup>e</sup> siècle.

connu chez les Grecs, car ils s'en sont servis conjointement avec le type byzantin, mais parce qu'il a été le seul usité en Occident pendant tout le moyen âge. Il fut introduit ou du moins il s'est généralisé insensiblement dans l'iconographie chrétienne après la condamnation de Nestorius par le concile d'Éphèse, célébré en 431. Cet hérésiarque niait que Marie fût la *Mère de Dieu*. Pour affirmer le dogme de la maternité divine de Marie, on la représenta portant l'Enfant, et souvent accompagnée de l'inscription Η ΑΓΙΑ ΘΕΟΤΟΚΟC c'est-à-dire, *sancta Deipara* ou la *sainte Mère de Dieu* (1). Voici (fig. 596) le revers d'une croix-reliquaire du musée du Vatican, datant du VII<sup>e</sup> siècle; on y voit la Vierge debout portant l'Enfant sur les bras.

Le plus souvent Marie est assise sur un siège et tient sur ses genoux l'Enfant qui bénit au moins d'une main. Telle on la voit dans plusieurs mosaïques de Rome et de l'Italie qui datent de la première moitié du IX<sup>e</sup> siècle; voyez p. 555, fig. 597, et p. 423, fig. 476.

Pendant toute la période romane ces représentations de la Mère avec l'Enfant se distinguent par une grandeur et une noblesse de sentiment que l'on ne rencontre plus que rarement dans les siècles suivants. La sainte Vierge a ordinairement devant elle l'Enfant complètement habillé. Celui-ci ne joue pas avec sa Mère, mais bénit ceux qui viennent lui rendre hommage. Il tient dans la main une boule, et plus souvent encore un livre, ou un rou-

(1) Les artistes chrétiens ayant, dès le V<sup>e</sup> siècle, adopté l'action de porter l'Enfant comme le symbole de la maternité divine de la sainte Vierge, nous ne pouvons approuver les peintres et les sculpteurs modernes qui représentent saint Joseph avec l'Enfant sur les bras. Saint Joseph n'est pas le véritable père du Sauveur, mais seulement le père nourricier ou putatif; c'est l'idée que l'art du moyen âge a voulu exprimer en figurant l'Enfant conduit à la main.

Fig. 597.



La Vierge avec l'Enfant à S.-Marie-in-Domnica à Rome. (Premier quart du IX<sup>e</sup> siècle.)

Fig. 598.



Vierge avec l'Enfant (XII<sup>e</sup> siècle).

leau, *volumen*, symbole de la doctrine de la Loi nouvelle qu'il est venu apporter au monde. « Marie, dit Didron, touche à peine Jésus. Créature pleine de respect pour le Créateur sorti de son sein, elle l'a devant elle et n'ose le tenir en quelque sorte, encore moins le porter. Elle l'offre à l'adoration des fidèles comme un héraut qui commande la vénération pour un roi, bien plutôt que comme une mère fière de son fils ; il y a entre Jésus et Marie la distance commandée entre la femme mortelle et le Dieu éternel. » *Annales archéol.*, I, p. 219.

En Grèce et en Orient, les peintres et les sculpteurs couvrent ordinairement la tête de la sainte Vierge d'un voile ; les artistes occidentaux aussi ont conservé cette tradition pendant quelque temps (fig. 597) ; mais, à partir du IX<sup>e</sup> siècle, ils donnent à Marie une couronne royale (fig. 598) ou crénelée, et quelquefois une espèce de toque.

Il ne reste en Belgique qu'un petit nombre de statues de la Vierge avec l'Enfant, datant de la période romane. Nous citerons :

1<sup>o</sup> Une statuette de la Mère avec l'Enfant, en cuivre doré et émaillé, conservée au musée de la porte de Hal à Bruxelles (fig. 598).

2<sup>o</sup> La statue de Notre-Dame des Deux-Acren (Hainaut). La sainte Vierge assise porte une couronne murale ; l'Enfant Jésus bénit de la main droite et tient une boule dans la gauche.

La Vierge que l'on vénère à l'église de Saint-Pierre, à Louvain, sous le titre de *Sedes Sapientiae*, bien qu'elle ne date que de l'année 1442, présente, si l'on excepte les vêtements, tous les caractères des vierges romanes. Il est probable qu'elle fut copiée, au XV<sup>e</sup> siècle, sur une statue de l'époque romane.

Nous ne pouvons pas passer sous silence

Ange thuriféraire en cuivre doré (xii<sup>e</sup> siècle).

la Vierge dite de dom Rupert, conservée au musée de l'Institut archéologique liégeois. C'est un bas-relief en pierre de la fin du XI<sup>e</sup> ou du commencement du XII<sup>e</sup> siècle.

Rarement la sainte Vierge est représentée en buste, comme sur la couverture d'évangélaire reproduite ci-dessus, fig. 538.

12. *Les anges.* Les anges ont été figurés sur les monuments chrétiens depuis le IV<sup>e</sup> siècle. Ils n'avaient d'abord pas d'ailes. Ce n'est qu'à partir du V<sup>e</sup> siècle qu'ils sont habituellement ailés et nimbés. Ils portent une longue tunique, bordée de deux bandes en forme de *clavi*, et tiennent quelquefois en main un long sceptre ou *bâton de messenger*, terminé par un fleuron ou une croix. Les archanges Michel, Gabriel et Raphaël se rencontrent le plus souvent.

On trouvera ci-dessus, fig. 529, p. 482, un ange portant le bâton de messenger. Voici (fig. 599) un ange thuriféraire, en cuivre doré et repoussé, du XII<sup>e</sup> siècle; il appartenait autrefois à l'église de Notre-Dame de Maestricht, et fait partie aujourd'hui du trésor de Saint-Servais de la même ville.

Les anges ont toujours les



pieds nus. On symbolisait de cette manière leur qualité de messagers célestes.

13. **Les évangélistes et leurs symboles.** L'usage de représenter les évangélistes sous la forme humaine ou par des symboles date pour le moins du IV<sup>e</sup> siècle.

Sous la forme humaine on les trouve d'abord dans quelques mosaïques très anciennes, et un peu plus tard aussi dans les miniatures des évangélistaires. Ils sont régulièrement assis sous un portique, ayant devant eux un pupitre appelé *scriptionale*, sur lequel est déployée une feuille de parchemin, avec le titre ou les premiers mots de leur Évangile. Ils ont toujours

Fig. 600.



L'évangéliste saint Jean.

les pieds nus et sont souvent accompagnés de leur animal symbolique. Notre fig. 600 reproduit saint Jean, tel qu'on le trouve dans une Bible manuscrite du XI<sup>e</sup> siècle, conservée à la bibliothèque royale de Bruxelles (manuscrit n° 9428).

Les symboles ordinaires des évangélistes sont les suivants :

A. *Les quatre fleuves du Paradis.* La manière de figurer symboliquement les évangélistes par les quatre fleuves du Paradis : le *Phison*, le *Géhon*, le *Tigre*, l'*Euphrate*, remonte très haut.

Les plus anciennes mosaïques et les catacombes elles-mêmes nous offrent des exemples de cette représentation. Le Sauveur, sous la forme humaine ou sous celle de l'Agneau divin, se trouve sur un tertre dont s'échappent quatre fleuves, emblèmes des Évangiles, lesquels, émanés de la source de la vie éternelle, ont porté dans le monde entier la doctrine fertile du Christ (fig.

Fig. 601.



Sculpture d'un sarcophage  
du Vatican.

601). Chaque fois que l'Agneau symbolique occupe la place du Christ, les apôtres sont représentés par douze brebis placées aux deux côtés du tertre, se dirigeant six par six vers l'Agneau, et semblant sortir des villes de Bethléem et de Jérusalem, figurées aux extrémités du tableau sous la forme de deux portes fortifiées (fig. 181, p. 179). Cette manière de symboliser les évangélistes se retrouve, avec quelques changements, jusqu'à la fin de la période romane. D'autres fois les fleuves sont figurés par quatre urnes répandant des eaux, ailleurs par quatre personnages ou vieillards appuyés sur des urnes d'où l'eau s'épanche; voyez la phototypie du retable de Stavelot, p. 429; le nœud du calice de Wilten, fig. 508, p. 462; et le pied du chandelier de Postel, fig. 536, p. 489.

B. *Les animaux symboliques.* Les évangélistes sont le plus souvent symbolisés par quatre figures ailées : un homme, un aigle, un lion et un veau. Ces symboles doivent leur origine aux visions du prophète Ézéchiël (ch. I) et de l'apôtre saint Jean (APOC. IV, 6 et 7). « Je vis, dit ce dernier, autour du trône de l'Agneau quatre animaux... Le premier avait l'aspect d'un lion, le second celui d'un veau, le troisième avait un visage humain, et le quatrième était semblable à un aigle en plein vol. »

Les saints Pères ont appliqué ces visions aux évangélistes, en donnant comme symboles : l'homme à saint Mathieu, l'aigle à saint Jean, le lion à saint Marc et le veau ou le bœuf à saint Luc. La plupart, entre autres saint Augustin et saint Jérôme, ont attribué le symbole de l'homme à saint Mathieu, parce qu'il commence son Évangile par la généalogie humaine du Sauveur : *Liber generationis Jesu Christi, filii David, filii Abraham*; l'aigle à saint Jean, parce qu'il s'élève au-dessus des autres évangélistes pour décrire la génération éternelle et divine de Jésus-Christ : *In principio erat Verbum*; le lion à saint Marc parce que, au début de son Évangile, il parle de la voix du lion rugissant dans le désert : *Vox clamantis in deserto*; à saint Luc le veau ou bœuf, parce qu'il ouvre son récit par le sacrifice de Zacharie.

Les animaux symboliques furent en usage dès le IV<sup>e</sup> siècle. La mosaïque de l'église de Sainte-Pudentienne, à Rome, offre un des premiers exemples connus de leur emploi. Ce monument, qui date du pontificat de Siricius

(384-398), ne leur donne pas encore le nimbe. A partir du <sup>v</sup>e siècle, ils sont nimbés, et portent un livre ou une banderole avec ou sans inscription. Rarement ils sont accompagnés de la figure de l'évangéliste qu'ils représentent.

Quelquefois les évangélistes ont été figurés avec un corps humain, surmonté de la tête de leur animal symbolique. Ce mode de représentation, appelé *anthropomorphe* (d'*ἄνθρωπος*, *homme*, et *μορφή*, *forme*), a été usité principalement en Allemagne pendant la période romane. Il se rencontre assez rarement dans les autres pays.

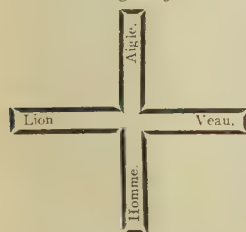
On trouve le plus souvent les animaux symboliques : 1<sup>o</sup> sur les couvertures d'évangéliaires ; 2<sup>o</sup> aux quatre extrémités des croix d'autel ; et 3<sup>o</sup> aux quatre angles de la représentation du Christ dans sa gloire, telle qu'on la voit sur les faces des autels et les tympans des portes d'église du <sup>x</sup>i<sup>e</sup> et du <sup>xii</sup>e siècle.

Les symboles des évangélistes réunis à quatre sur un seul objet ou employés ensemble dans une peinture ou une sculpture sont régulièrement accompagnés du Christ figuré sous la forme humaine ou par un symbole. C'est, en effet, de la doctrine du Christ, comme d'une source commune, que dérivent les quatre Évangiles.

Fig. 602.



Fig. 603.



Lorsque les animaux symboliques ornent les quatre angles d'une surface carrée, quadrangulaire ou ronde, comme les couvertures des livres, les tympans des portes, les faces d'autel ou les *flabella*, ils ont des places déterminées par l'usage : l'homme ailé (auquel beaucoup d'auteurs donnent abusivement le nom d'*ange*) occupe l'angle supérieur droit (à la gauche du spectateur), l'aigle l'angle supérieur gauche, le lion l'angle inférieur droit, et le veau l'angle inférieur gauche (fig. 370, 475, 480, 538 et 553).

Lorsqu'ils sont placés aux extrémités des quatre branches de la croix, l'aigle se trouve au sommet, l'homme à l'extrémité inférieure, le lion au bras

droit, et le veau au bras gauche de la croix ; voyez fig. 534.

Pendant tout le moyen âge on a souvent mis en parallèle les évangélistes ou leurs symboles avec les quatre grands prophètes de l'ancien Testament : Daniel, Jérémie, Isaïe et Ézéchiël, ou les quatre docteurs de l'Église latine : saint Grégoire, saint Ambroise, saint Augustin et saint Jérôme.

On réunit quelquefois les quatre animaux symboliques en une seule figure, à laquelle on donne le nom de *tétramorphe* (du grec τέσσαρες, *quatre*, et μορφή, *forme*). Cette réunion a lieu de deux manières : d'abord en juxtaposant simplement sur un même objet les attributs des quatre évangélistes ; c'est ainsi qu'à la cathédrale de Tournai, dans la galerie supérieure du transept méridional, on trouve un chapiteau dont les quatre angles sont occupés par les symboles des évangélistes, avec cette anomalie cependant que le lion de saint Marc est remplacé par un personnage revêtu des habits pontificaux. La seconde manière de composer le tétramorphe consiste à représenter soit un des animaux ailés à quatre têtes de la vision d'Ézéchiel, soit un de ceux que l'apôtre saint Jean raconte avoir vus (APOC., IV, 6 et svv.). Ézéchiel, décrivant (ch. I) la vision qu'il eut sur les rives du fleuve Chobar, dit qu'il aperçut, au milieu des flammes, quatre animaux présentant l'aspect d'un être humain. Ils avaient chacun une quadruple face, quatre ailes et des pieds droits se terminant comme ceux d'un veau. La quadruple face avait une tête d'homme au centre, de lion à droite, de veau à gauche, et d'aigle au sommet ; des mains d'homme se trouvaient sous les ailes, dont deux s'étendaient en haut et deux autres s'abaissaient pour voiler le corps. « Tandis que je regardais ces animaux, dit le prophète, je vis paraître près de

Fig. 604.



Tétramorphe de la Bible de Lobbes (XI<sup>e</sup> siècle).

chacun d'eux une roue qui se trouvait sur la terre... Elles se ressemblaient toutes quatre, et paraissaient dans leur forme et leur mouvement, comme si une roue se trouvait dans une autre roue... Tout le corps de la roue était plein d'yeux. Lorsque les animaux marchaient les roues mar-



Fig. 605.



FRUITION, PARIS

Tétramorphe de la Bible de Liège (1243).

chaient également près d'eux; lorsqu'ils s'élevaient, les roues s'élevaient avec eux et les suivaient. » Les animaux de l'Apocalypse diffèrent un peu de ceux de la vision d'Ézéchiel : « Au milieu du trône, dit saint Jean, et à l'entour, il y avait quatre animaux pleins d'yeux par devant et par derrière. Le premier offrait l'aspect d'un lion, le second celui d'un veau, le troisième avait un visage humain, et le quatrième était semblable à un aigle qui vole. Ces quatre animaux avaient six ailes; et ils étaient pleins d'yeux alentour et au dedans. »

Les Byzantins aimaient à représenter sur leurs monuments le tétramorphe des visions d'Ézéchiel et de saint Jean. Toutefois il se rencontre aussi en Occident, surtout dans les miniatures des Bibles manuscrites, au commencement du livre d'Ézéchiel. C'est ainsi qu'on le trouve : 1<sup>o</sup> dans une Bible du XI<sup>e</sup> siècle, provenant de l'abbaye de Lobbes, aujourd'hui au séminaire de Tournai (fig. 604); 2<sup>o</sup> dans une Bible de l'année 1243, conservée au séminaire de Liège (fig. 605). L'enlumineur de Lobbes a eu principalement en vue l'animal ailé, à quadruple face, dont parle Ézéchiel au chapitre I de sa prophétie; celui de Liège s'est efforcé de représenter les roues enlacées les unes aux autres qui apparurent au prophète vers la fin de sa vision.

Comme on le voit, les deux tétramorphes dont nous venons de parler sont inscrits dans la lettre E, première lettre du livre d'Ézéchiel.

14. **Les apôtres.** Saint Pierre et saint Paul sont les seuls apôtres qu'on a représentés, pendant la période romane, d'après un type uniforme. Dès les temps les plus reculés, saint Pierre porte une croix ou des clefs et, comme nous l'avons déjà fait remarquer ci-dessus, p. 109, il a ordinairement la tête chevelue tandis que saint Paul est chauve. Jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, les autres apôtres n'ont aucun attribut caractéristique. On les représente tous de la même manière, tenant en main un rouleau ou un livre; voyez fig. 519.

Les apôtres, même Judas, ont les pieds nus. Les artistes du moyen âge symbolisaient par ce signe iconographique la mission sublime, confiée aux apôtres, de répandre par toute la terre la doctrine évangélique. D'ailleurs Jésus-Christ leur avait enjoint : *Ne portez ni sac, ni bourse, ni chaussures*. LUC, X, 4; et saint Paul dit en parlant des apôtres : *Qu'ils sont beaux les pieds de ceux qui annoncent la paix et qui prêchent le bonheur*. ROM., X.

Les Byzantins inscrivaient souvent le nom des apôtres ou des autres saints à côté des images qui les représentaient. Ils plaçaient les lettres du nom, non pas de gauche à droite, comme nous le ferions d'après notre méthode actuelle d'écrire, mais bien de haut en bas en les posant les unes au-dessous des autres; voyez fig. 577 et 596. Les Occidentaux, surtout les Romains dans les peintures des catacombes, ont imité quelquefois cette manière d'inscrire les noms à côté des images des saints.

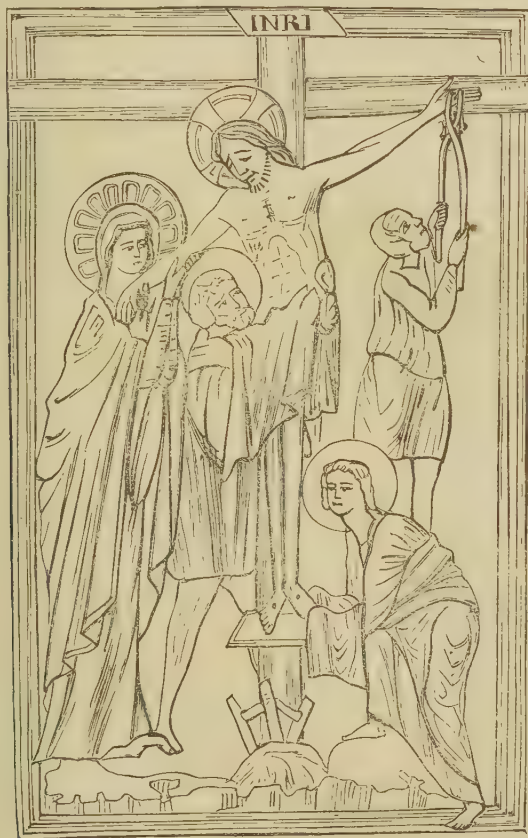
15. **Sujets religieux représentés sur les monuments des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles.** Ces sujets, empruntés presque tous à l'histoire de la Bible, n'étaient pas très variés; on les traitait toujours d'une manière uniforme, et on les reconnaît au premier coup d'œil. Voici ceux qui sont reproduits le plus souvent :

1<sup>o</sup> La tentation de nos premiers parents; 2<sup>o</sup> le sacrifice d'Abraham; 3<sup>o</sup> l'annonciation (fig. 529 et 569); 4<sup>o</sup> la visitation de la sainte Vierge; 5<sup>o</sup> la naissance de Notre-Seigneur, qu'on représentait déjà sur les sarcophages et dans les fresques des catacombes au IV<sup>e</sup> siècle (fig. 538 et 569); 6<sup>o</sup> l'adoration des mages (fig. 569); 7<sup>o</sup> le massacre des innocents; 8<sup>o</sup> la fuite en Égypte; 9<sup>o</sup> la présentation de l'Enfant Jésus au temple; 10<sup>o</sup> le baptême de Notre-Seigneur (fig. 496 et 502); 11<sup>o</sup> l'entrée triomphale à Jérusalem; 12<sup>o</sup> la transfiguration; 13<sup>o</sup> la dernière cène; 14<sup>o</sup> le crucifiement; 15<sup>o</sup> la descente de croix; 16<sup>o</sup> la résurrection; 17<sup>o</sup> les saintes femmes au tombeau; 18<sup>o</sup> l'ascension de Notre-Seigneur (fig. 538).

Nous donnons (fig. 606) une descente de croix, traitée d'après le mode usité pendant la période romane. Le Christ, avec bras droit pendant au-dessous de la traverse horizontale de la croix, que l'on voit à Saint-Pierre à Louvain, provient sans doute d'une semblable descente de croix du XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle.

Sur les façades des églises romanes on rencontre quelquefois l'histoire de Samson, ou bien un cavalier dont le cheval foule aux pieds un personnage couché. Cette dernière représentation paraît être la traduction d'un passage du chapitre III du second livre des *Machabées*, où il est raconté qu'Hélio-

Fig. 606.



Descente de croix tirée du manuscrit n° 9222 de la Bibliothèque royale de Bruxelles.  
(XII<sup>e</sup> siècle.)

dore, chargé par le roi Séleucus d'enlever le trésor du temple de Jérusalem, aperçut, au moment d'accomplir sa mission criminelle, « un cheval recouvert d'étoffes précieuses, sur lequel était monté un homme terrible qui, se précipitant avec impétuosité sur Héliodore, le frappa des pieds de devant. » Vers la fin de la période romane, on commença à figurer, sur les tympan des portes principales des façades, le jugement dernier, et la scène dite *pèsement des âmes*. Nous reviendrons sur ces deux dernières représentations en traitant de l'iconographie de la période ogivale.

16. **Représentations symboliques des vertus et des vices.** Les artistes chrétiens du moyen âge aimaient à symboliser les vertus et les vices. Pendant la période romane les vertus sont représentées sous la figure de femmes nimbées, rarement ailées ou coiffées d'un casque. Leur nom est inscrit à côté d'elles ou sur un objet qu'elles tiennent à la main ; quelquefois elles portent un emblème. Les quatre vertus cardinales : la prudence, la justice, la force et la tempérance, sont traitées d'après ces données dans le tympan du retable de Stavelot dont nous donnons la phototypie ci-dessus, vis-à-vis de la page 429.

On figure les vices soit par des monstres fantastiques, soit par des hommes ou des femmes se livrant aux excès de leurs passions ; on les met souvent en regard, sur le même monument, avec les vertus qui leur sont opposées.

17. **Animaux fantastiques.** Les monuments de la période romane nous offrent la représentation d'une multitude d'animaux réels et fantastiques. Nous indiquerons quelques-uns de ces derniers.

1<sup>o</sup> Le *basilic* est un animal ayant la forme d'un coq, mais dont la queue se termine en serpent (fig. 607). Il était censé provenir d'un œuf de coq couvé par un reptile. Le basilic symbolisait le démon.



Le basilic.

Sculpture à l'église de Vézelay. oreille avec sa queue, et remplit l'autre de terre en se vautrant dans la boue. L'*aspic* est la figure de ceux qui restent volontairement sourds aux commandements du Seigneur.

2<sup>o</sup> L'*aspic* est une espèce de serpent que la légende prépose à la garde de l'arbre à baume. Si l'homme veut approcher de l'arbre pour en cueillir le fruit, il faut qu'il endorme d'abord ce serpent par enchantement ; mais celui-ci, pour se soustraire à l'incantation, se bouche une



Fig. 608.



Le griffon. Sculpture de la cathédrale de Fribourg en Brisgau.

3° Le *griffon* est un quadrupède ailé, à tête d'aigle (fig. 608). Il symbolise le démon. On le rencontre très souvent sur les monuments romans du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle.

4° La *sirène* est un monstre moitié femme, moitié poisson. La partie supérieure, qui comprend la tête, les bras et le corps jusqu'à la ceinture, a la forme humaine ; la partie inférieure celle d'une queue de monstre marin. Chez les Grecs et les Romains les sirènes se terminaient en oiseau et non pas en poisson ; elles étaient au nombre de trois, et habitaient des rochers escarpés entre l'île de Capri et les côtes d'Italie ; leur chant avait le pouvoir de faire oublier aux navigateurs le pays d'où ils venaient. Pendant le moyen âge la sirène a été le symbole de la séduction causée par les attraits des personnes du sexe.

Les *Mélanges d'archéologie* ont publié (t. II, III et IV) plusieurs textes d'un écrit très ancien connu sous le nom de *Physiologus* ou *Bestiaire*, dans lequel on trouve la description et des gravures de tous les animaux réels et fabuleux du moyen âge, ainsi que la signification symbolique qu'on leur attribuait.

On rencontre aussi, sur plusieurs monuments, les douze signes du zodiaque. Ils sont souvent accompagnés des travaux de l'année qui leur correspondent. On s'en servait fréquemment pour orner les archivoltes des portes principales des églises. En 1851, on a découvert, près de la cathédrale de Tournai, un fragment de zodiaque qui avait servi autrefois d'encadrement au tympan d'une des portes de la façade occidentale. On y reconnaissait facilement les signes du verseau et du bélier. Ce fragment a été gravé dans les *Bulletins de la Société historique de Tournai*, III, p. 24.

18. **Donateurs et donatrices.** Lorsque les donateurs ou les donatrices d'un monument voulaient conserver aux générations futures le souvenir de leur bienfait, ils se faisaient reproduire, dans de très petites proportions, humblement prosternés aux pieds du Sauveur, de la sainte Vierge ou d'autres saints. Dans le retable d'or provenant de la cathédrale de Bâle, conservé au musée de Cluny à Paris, les donateurs, l'empereur saint Henri et l'impératrice sainte Cunégonde se sont fait représenter étendus le front contre

terre, aux pieds de Jésus-Christ bénissant ; leurs images n'ont que dix centimètres environ, tandis que celle du Sauveur en a au moins cinquante. Dans un vitrail peint du XII<sup>e</sup> siècle, Suger, abbé de Saint-Denis, s'est fait peindre en adoration devant la sainte Vierge si petit qu'on ne l'aperçoit pas au premier coup d'œil.

Quelquefois aussi les donateurs étaient figurés dans une partie secondaire du monument, présentant à Dieu ou portant tout simplement sur les mains un petit modèle de l'église, de l'autel ou de l'objet qu'ils avaient offert. Nous avons signalé ci-dessus, p. 421, deux exemples de ce mode de représenter les donateurs : d'abord, Angilbert, archevêque de Milan, présente à saint Ambroise le modèle de l'autel d'or émaillé qu'il avait fait faire en l'honneur du saint par l'orfèvre Wolvinus ; ensuite, un personnage, dont le nom est inconnu, offre à un saint, probablement aussi saint Ambroise, une réduction du ciborium construit par ses ordres. Ces deux sujets n'ont que de faibles proportions, et sont placés, non pas sur la face principale et le plus en vue, mais sur une des faces secondaires de l'autel et du ciborium.

---

#### APPENDICE AU CHAPITRE IV.

---

#### L'ART DE LA PÉRIODE ROMANE.

Les pages précédentes, consacrées à l'étude des différentes branches de l'art depuis la fin de la période latino-byzantine, ont déjà fait comprendre l'importance capitale de la période romane dans l'histoire de l'art. Cette période s'étend du VIII<sup>e</sup> à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Moins longue, par conséquent, que l'époque antérieure — c'est-à-dire celle dont on peut confondre les débuts avec l'avènement du christianisme — cette période de quatre siècles est plus féconde dans sa culture, plus riche dans sa floraison parce que, à mesure que la civilisation chrétienne s'établit, se consolide et se répand, l'art, qui est l'une de ses manifestations les plus sincères, reflète toujours plus clairement et d'une manière plus précise les enseignements de l'Église. Le moment est venu, en effet, où l'art se dépouille presque complètement des formes, séduisantes souvent, mais étrangères à son objet et généralement antipathiques à son esprit, du classicisme de l'antiquité païenne.

Vers le VIII<sup>e</sup> siècle une transformation sensible s'opère dans la vie des peuples et la situation respective des états. Leurs efforts, souvent inconscients, pour atteindre à la civilisation, prennent un caractère nouveau. L'essor considérable de l'empire franc sous la domination de Charlemagne, après que la migration des peuples eut cessé; l'organisation définitive de l'Église, dont la stabilité politique est assurée par un patrimoine qui lui est propre; sa puissance désormais reconnue; son action toujours plus efficace sur les âmes comme sur les gouvernements des nations chrétiennes, sont autant de facteurs importants dont il convient de tenir compte en traçant l'histoire de l'art roman. Si celui-ci conserve encore, en quelque sorte, la base sur laquelle il s'est établi pendant les siècles précédents, le génie particulier des peuples commence à s'accuser et à s'accentuer, dans les créations de l'art, avec une netteté inconnue jusqu'alors.

Au début de cette période, Charlemagne cherche avec une grande sollicitude, particulièrement en ce qui concerne l'architecture, à répondre aux nécessités qui se produisent de toutes parts dans son vaste empire. Son entourage, ses ministres et ses amis, prennent eux-mêmes part à ces sortes de travaux. Alcuin s'était occupé à la construction de la basilique de Saint-Pierre d'York, consacrée en 780; Angésis dirigea les travaux du munster d'Aix-la-Chapelle, et nommé plus tard abbé de Sainte-Wandrille (823-833, il érigea d'importantes bâtisses dans cette maison religieuse; enfin Éginhard, l'un des plus jeunes dans l'entourage du grand empereur, fut souvent employé dans la haute direction des édifices qu'il fallait élever. Aussi, de même que Byzance, agrandie sous l'impulsion de son second fondateur, avait mérité d'être appelée une nouvelle Rome, de même les contemporains de Charlemagne ont cru ne pas trop exagérer en honorant du même surnom la ville d'Aix-la-Chapelle, à l'aspect des édifices somptueux qui s'y construisaient. Si l'on ne peut assurément mettre au même niveau l'importance de ces deux villes, on ne peut d'autre part méconnaître la fécondité de l'impulsion donnée par Charlemagne, qui avait conçu le projet de régénérer, autour de lui, à la fois les sciences, les lettres, l'architecture, la peinture et même la musique.

Cet élan n'a pas eu, sous les faibles successeurs du grand empereur, toutes les conséquences que l'on pouvait en espérer; mais il n'est pas moins vrai qu'un nouvel ordre de choses s'est établi, et que désormais les arts se développeront graduellement, sûrement, par une marche lentement ascensionnelle. A l'avenir leur culture paraîtra moins fécondée par des influences extérieures ou des traditions vieilles que par un certain essor intérieur,

expansion naturelle des principes chrétiens, qui pénètrent la vie intime des nations. Celles-ci d'ailleurs se groupent et se divisent d'une manière nouvelle, et les nationalités modernes, formées par de grands hommes, apparaissent dans l'histoire. En Allemagne, la période de l'art roman correspond à l'établissement de l'empire depuis le commencement de la dynastie saxonne jusqu'à la chute de la puissante maison des Hohenstaufen. Une nouvelle race succède, avec le X<sup>e</sup> siècle, aux descendants de Charlemagne, et cette race ne tardera pas à former cette France féodale, qui donnera une éclosion magnifique aux arts. Dans tous les pays de l'Europe, une sorte de fermentation se produit dans les esprits, dont les meilleurs ne sont pas seulement travaillés du besoin de prier, mais encore de savoir, de créer, de produire dans tous les domaines de l'intelligence humaine. En Italie, en Angleterre, en Belgique, comme en France et en Allemagne, la fondation des grandes abbayes bénédictines engendre de nombreuses écoles, où les arts trouvent à la fois un enseignement, des ateliers dans lesquels la pratique marche de front avec l'étude, des temples dont la décoration exige immédiatement l'emploi des créations de l'art dans ce qu'il a de plus élevé.

Peu à peu on voit disparaître les anciennes formules et les anciennes formes de l'art, qui avaient jusque-là régné dans l'ouest de l'Europe, imitant tant bien que mal, souvent sans les comprendre, les formes classiques ; une transformation commence à se faire jour. Une force propre paraît animer les différentes races qui se sont établies en Europe ; elles agissent les unes sur les autres avec le génie propre à chacune d'elles ; mais, réunies par une foi et des institutions ecclésiastiques communes, elles participent toutes à la vie de l'art qui se développe avec cette harmonie et cette unité qui n'excluent plus la variété.

On a fait connaître, avec assez de précision, les formes générales de l'architecture et le détail de ses membres, pour qu'il n'y ait pas lieu d'y revenir encore. Rappelons seulement que, dans les édifices du culte, le caractère dominant est une majesté dont, même lorsque les proportions sont considérables, l'impression est pleine de calme et de repos. La pondération des masses de la maçonnerie, la subordination intentionnelle des détails, la disposition raisonnée des espaces, tels sont les caractères des édifices du style roman, lorsque celui-ci atteint son apogée. L'imagination de l'artiste y apparaît fort contenue, ou tout au moins elle semble pénétrer les monuments de cette période d'une manière fort inégale. Tandis qu'on ne peut méconnaître une certaine pauvreté dans un grand nombre de bâtisses de cette



époque, on trouve, au contraire, dans d'autres constructions, une exubérance extraordinaire dans l'ordonnance, mais plus particulièrement encore dans la décoration plastique et picturale.

A la fin de la période romane les règles de l'iconographie sont fixées. Les éléments de ce langage figuré, mais vivant, de ce vaste et magnifique symbolisme qui cherche à reproduire les phénomènes de l'ordre moral dans l'ordre visible, sont empruntés aux saintes Écritures, parfois aux auteurs de l'antiquité classique, — mais plus souvent aux saints Pères et à leurs commentateurs. Le symbolisme, on l'a dit, n'est qu'une comparaison entre le monde physique et le monde immatériel. Les comparaisons inspirées par la poétique imagination des écrivains sont passées de leurs écrits dans la langue, au moyen de laquelle le peintre et le statuaire s'adressaient à la masse des fidèles pour mieux les pénétrer des enseignements de la foi et des vérités que celle-ci oblige à connaître. Si aujourd'hui ce langage du symbolisme semble obscur et pose souvent à l'archéologue des questions dont la solution est fort ardue, il faut s'en prendre aux connaissances insuffisantes de notre époque en pareille matière, plutôt qu'au voile, alors transparent, sous lequel l'artiste présentait le thème qu'il avait à traiter.

Ce qui caractérise d'une manière particulière la période romane, et notamment ses deux derniers siècles, c'est le progrès régulier, soutenu, sans défaillance ni retour en arrière, non seulement de l'architecture, mais encore des différents arts qui en dépendent, dans toutes les contrées de l'Europe. C'est encore le style plus varié, plus national, que prennent les arts du dessin, malgré l'unité de principes, résultat d'un point de départ commun. Si, jusqu'à cette époque, le développement des arts découle de la même origine et de faits historiques qui ont beaucoup d'analogie entre eux, vers le XII<sup>e</sup> siècle le génie national apparaît et son empreinte se reconnaît dans les œuvres de l'art. Là, où l'unité était presque absolue, il y aura variété à l'avenir. Déjà l'architecture, qui a le plein cintre pour générateur et pour forme distinctive, accuse certaines différences suivant la nature des matériaux employés ou le génie national qui mettait ces matériaux en œuvre; les variétés se marqueront à l'avenir d'une manière plus sensible, et les écoles nationales d'architecture vont apparaître avec toute la spontanéité d'une vie nouvelle. Il en est du domaine des arts, à cette époque, comme du domaine des lettres. Si, jusqu'alors, tous les monuments de la littérature, poésies, chroniques, lois, appartiennent à la langue latine, dont les lettrés faisaient exclusivement usage, les poètes et les prosateurs commencent à se servir de la langue vul-

gaire et à former ainsi les idiomes qui sépareront les grandes nations du monde civilisé.

Il convient encore de constater que l'architecture romane ne connaît pas de décadence. Jamais la disposition intérieure des temples ne présente plus d'ampleur ; jamais la pondération des masses n'a été mieux comprise par les architectes, appartenant pour la plupart aux ordres monastiques ; à aucune époque antérieure ils n'ont employé avec plus de profusion, de richesse et de grâce, les détails de la sculpture décorative, qu'au moment où la période romane va cesser et où son style architectural se transforme pour adopter un système de construction, des formes et des éléments de décoration entièrement différents.

Nous n'avons pas à revenir sur les caractères généraux et les procédés de la peinture murale et celle des manuscrits étudiés précédemment dans ce chapitre avec des détails suffisants. La peinture des tableaux mobiles, soit pour les retables, les parements d'autel ou tout autre objet, était à peu près inconnue. La statuaire est de tous les arts du dessin celui qui, même à la fin de la période romane, a le plus de progrès à faire. L'artiste conçoit en général la figure humaine entourée en quelque sorte des langes des anciennes formes hiératiques, dont il ne parvient pas à la dégager. Souvent, dans les sculptures de grandeur naturelle, la gaucherie de la pose, le parallélisme des plis dans les draperies, la rigidité de l'expression et l'absence de la vie, accusent la maladresse de la main qui les a façonnées. Chose étrange cependant, ces défauts et cette insuffisance disparaissent lorsqu'il s'agit des figurines aux proportions réduites qui ornent les ivoires des diptyques ou les châsses en métal. Dans les travaux de cette nature, au contraire, l'art plastique est très avancé ; l'ampleur des lignes dans les draperies, la sévérité hiératique des poses et des expressions donnent une grande valeur esthétique aux figures ; celles-ci s'harmonisent parfaitement avec les encadrements architectoniques qui les entourent. Aussi l'orfèvrerie de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, sur laquelle d'ailleurs d'amples détails ont été donnés, atteint, dans ses meilleures œuvres, une grandeur qui n'a pas été dépassée.

Il est à peine nécessaire de faire ressortir qu'au moment d'arriver à leur floraison la plus brillante, l'architecture et les arts qui en dépendent ne se développèrent pas partout dans une égale mesure. Ainsi les formes romanes sont abandonnées d'abord dans le nord de la France vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, tandis qu'en Allemagne, et notamment sur les bords du Rhin, elles continuent à prévaloir encore pendant un siècle, créant une série de monuments qui témoignent de la plus heureuse fécondité.

J. H.

## ADDITIONS.

---

*Pag.* 56-57. On donne le nom de *graffito*, au pluriel *graffiti*, (du grec γράφειν, écrire) à toute inscription, religieuse ou profane, placée furtivement par des visiteurs sur un monument, et tracée au charbon, au pinceau ou tout simplement avec la pointe d'un instrument quelconque. Pendant la période des visites pieuses, les pèlerins, mus par un sentiment de dévotion indiscrète, apposèrent souvent, sur les parois des catacombes, principalement dans les sanctuaires les plus vénérés, des *graffiti* consistant soit en leur nom, soit dans des invocations adressées au saint pour eux-mêmes, leurs parents ou leurs amis, vivants et défunts.

*Pag.* 171. Sous le nom d'*Anastase le Bibliothécaire* nous citons souvent le *Liber pontificalis* ou recueil des *Vies des souverains pontifes*, longtemps attribué à cet auteur, et qui a été publié, plusieurs fois, avec le titre de : ANASTASII BIBLIOTHECarii *de vitis pontificum*. Après les savants travaux de M. l'abbé L. Duchesne sur le *Liber pontificalis*, il est hors de doute que ce recueil biographique appartient à plusieurs époques : la plus ancienne partie ou rédaction remonte au premier quart du VI<sup>e</sup> siècle ; des additions furent faites ensuite, à différentes reprises, jusqu'au IX<sup>e</sup> siècle.

*Pag.* 348-349. En parlant des chapelles castrales doubles, appelées par les Allemands *Doppelkapellen*, nous avons affirmé que la chapelle inférieure constituait le lieu de sépulture de la famille seigneuriale occupant le château. Depuis que nous avons écrit ces lignes, il nous a été donné de visiter et d'étudier les ruines intéressantes et pittoresques du château de Vianden, datant, en partie, du XII<sup>e</sup> siècle. Cette étude nous a pleinement convaincu que la chapelle inférieure ne servait pas de lieu de sépulture, mais qu'elle formait l'oratoire où se réunissaient, pour assister aux offices divins, les soldats de la garnison et les gens de service auxquels il n'était pas permis de pénétrer dans la partie du château renfermant l'habitation du maître. On n'ignore pas que, pendant le moyen âge, le seigneur était obligé de se mettre en état de défense contre ses subalternes ; aussi, cette étrange existence de la noblesse féodale explique-t-elle le système de défiance dont tous les châteaux de cette époque ont conservé l'empreinte. A Vianden, on observe distinctement les traces d'une porte donnant primitivement accès à un esca-

lier menant du pied du château ou de la *basse-cour*, comme on disait autrefois, à la chapelle inférieure. Cette porte et cet escalier se trouvaient en dehors de l'enceinte du château proprement dit, à proximité de la grande porte d'entrée, et l'on montait à la chapelle inférieure sans avoir à franchir le seuil du château.

Mathias Bel, historien hongrois, qui écrivait vers 1735, atteste que, de son temps encore, il existait, à Zòlyom (Hongrie), une chapelle double, dont l'étage inférieur servait à la domesticité : « Ad orientem, dit-il, sacellum » est cultui destinatum divino, quod, *perrupto pavimento*, et cum imae » partis fano conjunctum augustam refert aedem. Nempe *superiorem aedis* » *partem, quoties sacra fiebant, rex cum comitatu sibi familiari occupa-* » *vit, cum infra residuum aulae vulgus consideret.* » *Notitia Hungariae*, II, p. 488.

---

## CORRECTIONS.

---

Page 182, dans le texte sous la gravure : Autriol, *lisez* : Auriol.

» 189, note, *ἄλυστος*; *voyez* p. 261, note 2.

» 240, ligne 1 : VII<sup>e</sup> ou VIII<sup>e</sup> siècle, *lisez* : VII<sup>e</sup> siècle.

» 271, » 1 : deux, *lisez* : trois.

» 274, dernière ligne : milieu, *lisez* : moyen.

» 285, ligne 33 : 264, *lisez* : 266.

» 331, » 19 : 305, *lisez* : 307.

» 391, » 20 : seuls, *lisez* : seules.

» 455, » 23 : Hildesheim (992-1011), *lisez* : Hildesheim (993-1022).

Dans quelques exemplaires seulement :

Page 227, ligne 30 : fig. 233, *lisez* : fig. 234.

» 228, » 35 : troisième, *lisez* : première.

» 465, dernière ligne : XII<sup>e</sup>, *lisez* : XIII<sup>e</sup>.

FIN DU PREMIER VOLUME.



## TABLE DES MATIÈRES.

### INTRODUCTION.

§ 1. Définition et division de l'archéologie, . . . . .	1
§ 2. L'art et l'archéologie, . . . . .	3
§ 3. Utilité des études archéologiques, . . . . .	4
§ 4. Objet et division des <i>Éléments d'archéologie chrétienne</i> , . . . .	5

### CHAPITRE I. — Architecture classique.

§ 1. Notions préliminaires, . . . . .	7
§ 2. Description des cinq ordres d'architecture, . . . . .	12
1. Observations préliminaires, p. 12. — 2. Ordre toscan, p. 13. — 3. Ordre dorique, p. 13. — 4. Ordre ionique, p. 16. — 5. Ordre corinthien, p. 17. — Ordre composite, p. 20.	
§ 3. Matériaux de construction, appareils de maçonnerie, etc., . . . .	23
1. Matériaux, p. 23. — 2. Appareils, p. 24. — 3. Couvertures des toits, p. 28. — 4. Pavements, p. 30.	

### CHAPITRE II. — Période des catacombes.

ARTICLE I. — <i>Catacombes de Rome</i> , . . . . .	34
§ 1. Définition et description des catacombes, . . . . .	34
§ 2. Origine des catacombes, . . . . .	42
§ 3. Historique des catacombes, . . . . .	52
§ 4. Iconographie des catacombes, . . . . .	61
1. Age des peintures des catacombes, p. 62. — 2. Procédés employés par les peintres des catacombes, p. 63. — 3. Principes artistiques suivis par les peintres des catacombes, p. 63. — 4. Classification des peintures, p. 64. —	
a. Peinture décorative, p. 64.	
b. Peintures à sujets, p. 66. — 1. Adam et Ève, p. 68. — 2. Noé dans l'arche, p. 69. — 3. Sacrifice d'Abraham, p. 69. — 4. Moïse quittant sa chaussure, p. 70. — 5. Moïse frappant le rocher, p. 71. — 6. Élie enlevé au ciel, p. 72. — 7. Tobie et le poisson, p. 72. — 8. Le saint homme Job, p. 73. — 9. Jonas, p. 73. — 10. Les trois jeunes Hébreux dans la fournaise, p. 74. — 11. Daniel dans la fosse aux lions, p. 75. — 12. Notre-Seigneur Jésus-Christ, p. 75. — 13. Le bon Pasteur, p. 77. — 14. La sainte Vierge Marie, p. 78. — 15. Jésus-Christ multipliant les pains, p. 83. — 16. Le paralytique guéri, p. 83. — 17. Résurrection de Lazare, p. 84. — 18. Représentations de repas, p. 85. — 19. Jésus-Christ entouré de ses disciples, p. 87. — 20. Notre-Seigneur et les deux Testaments, p. 88. — 21. Administration du sacrement de baptême, p. 88. — 22. Images de saints, p. 89. — 23. Scènes empruntées à l'histoire ecclésiastique, p. 89. — 24. Orphée jouant du luth, p. 89. — 25. Personnification des quatre saisons, p. 90.	
c. Symboles, p. 92. — 1. Le poisson, p. 93. — 2. L'ancre, p. 94. — 3. L'agneau, p. 94. — 4. Les orantes, p. 95. — 5. La colombe, p. 96. — 6. Le paon, p. 96. — 7. Le phénix, p. 97. — 8. La barque et le phare, p. 97. — 9. La palme, p. 97. — 10. Instruments et emblèmes de profession, p. 98. — 11. Les monstres marins et les dauphins, p. 98. — 12. Le monogramme du Christ, p. 99.	

§ 5. Objets trouvés dans les catacombes, . . . . .	102
1. Autels, p. 102. — 2. Chaires de pontife, p. 104. — 3. Grands vases placés près des tombeaux, p. 104. — 4. Lampes, p. 104. — 5. Fonds de coupe en verre doré, p. 106. — 6. Sarcophages chrétiens, p. 109. — 7. Objets trouvés dans les tombeaux, p. 116. — 8. Vases de sang, p. 117. — 9. Objets divers scellés à l'extérieur des tombeaux, p. 119.	
ARTICLE II. — <i>Monuments chrétiens des trois premiers siècles en dehors des catacombes</i> , . . . . .	121
§ 1. Édifices religieux construits au-dessus du sol, . . . . .	121
§ 2. Cimetières à fleur du sol, . . . . .	12
§ 3. Vêtements et instruments du culte, . . . . .	130
Appendice au chapitre II, . . . . .	131
CHAPITRE III. — Période latino-byzantine.	
ARTICLE I. <i>Style latin</i> , . . . . .	136
§ 1. Basiliques chrétiennes et autres édifices religieux, . . . . .	137
1. Forme des basiliques, p. 137. — 2. Origine de la basilique chrétienne, p. 145. — 3. Orientation des basiliques et des églises chrétiennes, p. 146. — 4. Églises cruciformes, circulaires et polygones, p. 148. — 5. Cryptes, p. 149. — 6. Baptistères, p. 151. — 7. Oratoires domestiques, p. 156. — 8. Temples païens et édifices profanes convertis en églises chrétiennes, p. 157.	
§ 2. Caractères du style latin, . . . . .	158
1. Système et principes de construction, p. 158. — 2. Appareils de construction, p. 163. — 3. Décoration monumentale, p. 164. — 4. Narthex, façades et portes des basiliques, p. 169. — 5. Fenêtres et clôture de fenêtre, p. 172. — 6. Charpentes de comble, p. 174. — 7. Tours, p. 175. — 8. Peintures en mosaïque, p. 176. — 9. Pavements, p. 180.	
§ 3. Autels, ambons, cancels et sièges d'évêque, . . . . .	181
1. Autels, p. 181. — 2. Ambons, p. 190. — 3. Canceled et trefs, p. 192. — 4. Sièges de l'évêque et bancs des prêtres, p. 193.	
§ 4. Cimetières, monuments funéraires, sarcophages, tombeaux et pierres tombales, . . . . .	195
1. Cimetières, p. 195. — 2. Monuments funéraires, p. 197. — 3. Sarcophages, p. 198. — 4. Pierres tombales, p. 205. — 5. Tombeaux souterrains (sépultures franques), p. 207.	
§ 5. Mobilier religieux, . . . . .	222
1. Orfèvrerie et émaillerie, p. 222. — 2. Calices et patènes, p. 232. — 3. Custodes eucharistiques : colombes et tours, p. 237. — 4. Reliquaires, p. 239. — 5. Accessoires des autels en général, p. 245. — 6. Couronnes en métal précieux suspendues au-dessus de l'autel, p. 246. — 7. Couronnes de lumières, p. 249. — 8. Diptyques, p. 251. — 9. Évangélistes et couvertures d'évangéliste, p. 255. — 10. Étoffes précieuses, p. 258. — 11. Vêtements sacerdotaux, p. 270.	
§ 6. Monastères latins, . . . . .	277
§ 7. Iconographie de la période latine, . . . . .	278
1. Personnages portant une couronne dans le pan de leur vêtement, p. 278. — 2. Le Christ au milieu de douze brebis ou de douze colombes, p. 279. — 3. Symbole du Christ au milieu de deux symboles d'apôtres ou de fidèles, p. 279. — 4. Le trône du Christ, p. 281. — 5. Les apôtres saints Pierre et Paul, p. 284. — 6. La vigne, p. 286.	
ARTICLE II. <i>Style byzantin</i> , . . . . .	287
§ 1. Origines du style byzantin, . . . . .	287
§ 2. Caractères du style byzantin, . . . . .	290
1. Plan et disposition des églises, p. 290. — 2. Système de construction, p. 293. — 3. Décoration des églises, p. 295.	

§ 3. Différentes phases du style byzantin, . . . . .	300
§ 4. Monastères byzantins, . . . . .	303
Appendice au chapitre III, . . . . .	304

## CHAPITRE IV. — Période romane.

ARTICLE I. — <i>Le style roman depuis le viii<sup>e</sup> jusqu'au x<sup>e</sup> siècle</i> , . . . . .	313
§ 1. Caractères du style lombard, . . . . .	316
1. Plan des églises, p. 317. — 2. Cryptes, p. 317. — 3. Baptistères, p. 317. —	
4. Appareils et système de construction, p. 318. — 5. Voûtes, p. 318. —	
6. Piliers et colonnes, p. 323. — 7. Bases, p. 325. — 8. Chapiteaux, p. 325.	
— 9. Façades, p. 330. — 10. Clochers, p. 330. — 11. Corniches, p. 331. —	
12. Décoration monumentale, p. 331. — Conclusion, p. 334.	
§ 2. État de l'architecture, avant le xi <sup>e</sup> siècle, dans les pays autres que la	
Lombardie, . . . . .	334
1. Italie centrale et méridionale, p. 334. — 2. Belgique et France, p. 335. —	
3. Suisse et Allemagne, p. 338. — 4. Angleterre, p. 338.	
ARTICLE II. — <i>Le style roman pendant le xi<sup>e</sup> et le xii<sup>e</sup> siècle</i> , . . . . .	339
§ 1. Caractères de l'architecture romane, . . . . .	344
1. Plan et distribution des églises, p. 344 et 572. — 2. Cryptes, p. 349. —	
3. Baptistères, p. 351. — 4. Matériaux et appareils de construction, p. 353. —	
5. Sculpture monumentale, p. 354. — 6. Façades, p. 361. — 7. Porches, p. 362.	
— 8. Portes, p. 365. — 9. Clôtures de portes et pentures, p. 370. — 10. Fe-	
nêtres et roses, p. 372. — 11. Clôtures de fenêtres et vitraux, p. 375. —	
12. Absides, p. 376. — 13. Piliers, colonnes et colonnettes, p. 378. — 14.	
Bases, p. 381. — 15. Chapiteaux, p. 383. — 16. Arcades et arcatures, p. 388.	
— 17. Triforiums, p. 391. — 18. Corniches et modillons, p. 392. — 19. Voûtes,	
p. 394. — 20. Contreforts, p. 396. — 21. Charpentes de comble, p. 398. —	
22. Tours et clochers, p. 400. — 23. Pavements, p. 404. — 24. Peintures	
murales, p. 408. — 25. Inscriptions lapidaires, p. 417.	
§ 2. Autels, piscines, ambons, stalles et clôtures du chœur, . . . . .	420
1. Autels, p. 420. — 2. Piscines, p. 435. — 3. Ambons, p. 437. — 4. Clôtures	
du chœur, p. 439.	
§ 3. Chapelles funéraires, tombeaux et pierres tombales, . . . . .	440
1. Chapelles funéraires, p. 440. — 2. Tombeaux apparents, p. 440. — 3. Tom-	
beaux non apparents, p. 443. — 4. Pierres tombales, p. 443.	
§ 4. Fonts baptismaux, . . . . .	445
§ 5. Grilles, . . . . .	450
§ 6. Mobilier religieux, . . . . .	451
1. Orfèvrerie et émaillerie, p. 451. — 2. Calices et patènes, p. 460. — 3. Cus-	
todes eucharistiques : pyxides et ciboires, p. 464. — 4. Reliquaires, p. 467.	
— 5. Couronnes suspendues au-dessus de l'autel, p. 483. — 6. Couronnes	
de lumière, p. 484. — 7. Croix d'autel et de procession, p. 485. — 8. Chan-	
deliers, p. 487. — 9. Évangélistes, p. 490. — 10. Couvertures d'évangéliste,	
p. 495. — 11. Encensoirs, p. 496. — 12. Bénitiers portatifs, p. 498. — 13. Plats	
liturgiques, p. 499. — 14. Peignes liturgiques, p. 499. — 15. Sièges, p. 500.	
— 16. Crosses, p. 502. — 17. Flabella et disques crucifères, p. 505. — 18.	
Chaussures liturgiques, p. 507. — 19. Mitres, p. 509. — 20. Étoffes précieuses,	
p. 510. — 21. Vêtements sacerdotaux, p. 513.	
§ 7. Abbayes, monastères et cloîtres des chapitres, . . . . .	522
§ 8. Iconographie de la période romane, . . . . .	525
1. La gloire, le nimbe et l'aureole, p. 526. — 2. Représentations de la tris	

sainte Trinité, p. 531. — 3. Représentations des trois personnes divines, p. 532. — 4. La croix et le crucifiement. Considérations générales, p. 533. — 5. La croix pendant le iv <sup>e</sup> et le v <sup>e</sup> siècle, p. 534. — 6. La croix pendant le vi <sup>e</sup> siècle, p. 535. — 7. Le crucifiement du vi <sup>e</sup> au viii <sup>e</sup> siècle, p. 536 — 8. Le crucifiement et le crucifix du ix <sup>e</sup> au xii <sup>e</sup> siècle, p. 541. — 9. Les crucifix des xi <sup>e</sup> et xii <sup>e</sup> siècles, p. 550. — 10. Croix de passion et croix de résurrection, p. 552. — 11. La sainte Vierge, p. 552, — 12. Les anges, p. 556. — 13. Les évangélistes et leurs symboles, p. 557. — 14. Les apôtres, p. 562. — 15. Sujets religieux représentés sur les monuments du xi <sup>e</sup> et du xii <sup>e</sup> siècle, p. 562. — 16. Représentations symboliques des vertus et des vices, p. 564. — 17. Animaux fantastiques, p. 564. — 18. Donateurs et donatrices, p. 565.	
Appendice au chapitre IV, . . . . .	566
Additions et corrections, . . . . .	571



ÉLÉMENTS  
D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE



ÉLÉMENTS  
D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PAR

LE CHANOINE REUSENS

PROFESSEUR D'ARCHÉOLOGIE A L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

---

DEUXIÈME ÉDITION

REVUE ET CONSIDÉRABLEMENT AUGMENTÉE

---

TOME DEUXIÈME

illustré d'une phototypie et de 578 gravures sur bois



**ST. ALBERT'S COLLEGE LIBRARY**

**AIX-LA-CHAPELLE**

**RUDOLF BARTH, LIBRAIRE**

---

1886





## CHAPITRE V.

### PÉRIODE OGIVALE.

---

#### ARTICLE I.

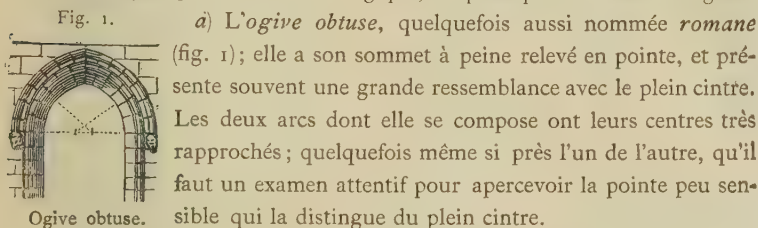
##### LE STYLE OGIVAL.

##### § 1. — NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

Le style ogival, nommé aussi *gothique* (1), a été en vigueur depuis le milieu du XII<sup>e</sup> jusqu'au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle. Il est nommé *ogival* parce qu'il se distingue, par l'emploi de l'*ogive*, de tous les styles qui l'ont précédé ou suivi. Les Allemands l'appellent quelquefois *Spitzbogenstil*, *style à arc pointu*. Les fenêtres, les arcatures, les baies des portes, en un mot toutes les ouvertures sont régulièrement fermées par des arcs en forme d'ogive (2).

1. **Diverses formes de l'ogive.** On donne le nom d'*ogive* à toute figure formée par deux ou plusieurs arcs de cercle se coupant suivant un angle quelconque.

Voici, rangées par ordre chronologique, les principales formes de l'ogive :



(1) La dénomination de *gothique* a été donnée au style du moyen âge, par une espèce de dérision, à l'époque de la renaissance. Le style ogival n'a rien de commun avec les Goths. C'est l'italien Vasari († 1574) qui, le premier, employa ce sobriquet comme synonyme de *barbare*.

(2) L'arc plein cintre, qui, généralement parlant, ne se rencontre que très rarement pendant la période ogivale, comme à l'église du béguinage de Tongres (XIII<sup>e</sup> siècle) et aux halles de Louvain (XIV<sup>e</sup> siècle), est assez commun, même au XV<sup>e</sup> siècle, dans les édifices de la Flandre maritime (Saint-Nicolas à Dixmude, du XIII<sup>e</sup> siècle; Saint-Jean à Poperinghe; chapelle supérieure du Saint-Sang à Bruges).

Cette forme de l'ogive se rencontre assez fréquemment dans les édifices du commencement de la période ogivale (beffroi de Tournai, chœur de Sainte-Gudule à Bruxelles), et elle reparaît, vers la fin de la période ogivale, dans les monuments des dernières années du  $XV^e$  et du commencement du  $XVI^e$  siècle.

Fig. 2.

Fig. 3.



Ogives aiguës ou lancettes.

Fig. 4.



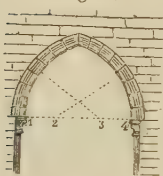
Ogive équilatérale.

Fig. 5.



Ogive surhaussée.

Fig. 6.



Ogive en tiers point.

b) L'*ogive aiguë* ou *lancette* (fig. 2) est formée par deux arcs dont les centres sont situés au delà des points de retombée de ces arcs sur la corde. On l'appelle *lancette* à cause de sa ressemblance avec l'instrument de chirurgie de ce nom. Cette ressemblance est surtout sensible lorsque, comme il arrive parfois, les arcs sont prolongés au-dessous de la corde ou ligne des centres (fig. 3).

c) L'*ogive équilatérale* (fig. 4) est celle dont les centres sont placés aux deux extrémités de la corde, et dans laquelle, par conséquent, on peut inscrire un triangle équilatéral. C'est cette forme que les *Instructions du comité historique des arts et des monuments de France* appellent *ogive en tiers point*. Cependant la plupart des auteurs donnent maintenant ce nom à l'ogive que nous décrivons sous la lettre e.

d) L'*ogive surhaussée* (fig. 5) est celle dont les retombées des arcs sont prolongées au-dessous de la ligne des centres, par deux parties verticales et parallèles. Elle se rencontre souvent au chevet du chœur des grandes églises (Sainte-Gudule à Bruxelles, cathédrale de Tournai).

Les trois formes d'ogives décrites sous les lettres b, c et d ont été principalement en usage au  $XII^e$  et au  $XIII^e$  siècle.

e) L'*ogive en tiers point* (fig. 6) est celle qui a les centres de ses arcs sur le troisième point de la ligne des centres ou corde, divisée en trois parties égales. On l'appelle très justement *ogive en tiers point*, parce que la pointe du compas est placée sur le *troisième* des points diviseurs de la base.

Il est à remarquer que plusieurs auteurs très recommandables ne mentionnent pas l'ogive formée par des arcs ayant leur centre au tiers de la corde; ce sont ces mêmes auteurs qui attribuent à l'ogive équilatérale la dénomination d'arc en tiers point.

Fig. 7.



Fig. 8.



Fig. 7bis.

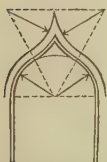
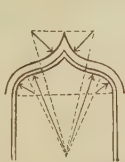


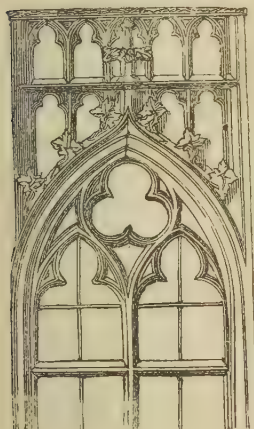
Fig. 8bis.



Ogive infléchie.

Ogive en accolade.

Fig. 9.



Fenêtre de l'hôtel de ville de Louvain.

Fig. 11.



Fig. 11bis.



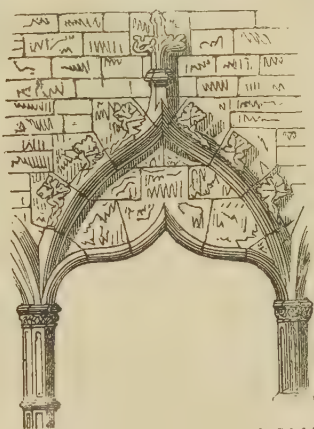
L'ogive en tiers point se rencontre dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, et elle est très commune au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup>.

f) L'ogive *infléchie* ou à *contre-courbe* (fig. 7, 7bis) se décrit au moyen de rayons partant de quatre centres différents et produisant deux courbes à la base et deux contre-courbes au sommet.

L'extrados de cette ogive, de même que celui de la forme suivante, est concave à la partie supérieure, et convexe à la partie inférieure.

g) L'ogive *en accolade* ou *en talon* (fig. 8 et 8bis) ne diffère de la forme précédente que parce qu'elle est plus surbaissée.

Fig. 10.



Ogive en accolade sous une ogive infléchie.

Ces deux dernières formes furent en usage pendant le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle.

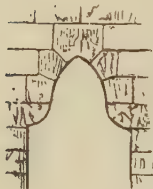
L'ogive infléchie sert souvent de couronnement à un arc en tiers-point (fig. 9, première moitié du XV<sup>e</sup> siècle), ou en accolade (fig. 10, dernière moitié du XV<sup>e</sup> et commencement du XVI<sup>e</sup> siècle).

Les figures 7bis et 8bis montrent la con-

struction des ogives des fig. 7 et 8 ; la fig. 11 bis explique la manière de tracer les ogives infléchies et en accolade lorsqu'elles sont réunies pour fermer une baie de porte ou de fenêtre, comme l'indique la fig. 11.

Fig. 12.

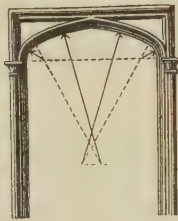
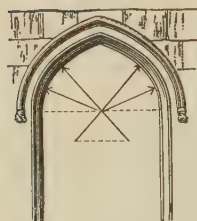
Fig. 12bis



Ogive en doucine.

Fig. 13.

Fig. 14.



Arcs Tudor.

h) L'ogive en doucine (fig. 12 et 12bis) est tracée, comme l'ogive en talon, par des rayons partant de quatre centres différents ; mais, contrairement à ce qui a lieu dans cette dernière forme, l'extrados de l'arc est convexe à la partie supérieure et concave à la partie inférieure. On trouve cette ogive, mais assez rarement, dans les monuments du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle.

i) L'arc Tudor, ainsi appelé du nom des rois qui étaient sur le trône d'Angleterre au moment où il devint d'un usage général dans ce pays, est formé par quatre arcs dont les centres se trouvent tous à l'intérieur de l'ogive. La fig. 13 donne la forme la plus ancienne, celle qui se rencontre dans les monuments anglais d'une grande partie du XV<sup>e</sup> siècle, et la fig. 14 la forme la plus récente, qui fut généralement employée vers la fin du XV<sup>e</sup> et au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle. Les Anglais appellent la première forme *four-centred arch*, arc à quatre centres, et la seconde *depressed arch*, arc déprimé ou surbaissé. Il existe plusieurs formes intermédiaires entre ces deux extrêmes.

L'arc Tudor se voit aussi dans quelques édifices élevés sur le continent au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle. Les ogives infléchies, en accolade et en doucine sont très rares en Angleterre tandis qu'on les rencontre fréquemment en Belgique, en France et en Allemagne.

2. **Origine de l'ogive et du style ogival.** Les archéologues ne sont pas d'accord sur l'origine de l'ogive. Quelques-uns la font remonter aux temps les plus reculés, et prétendent la trouver dans des monuments élevés en Orient bien longtemps avant le commencement de l'ère chrétienne ; ils la signalent chez les Indiens, les Égyptiens, les Grecs et surtout chez les Persans et les Arabes. — Cette opinion n'est pas admissible, d'abord parce



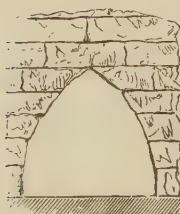
que les exemples allégués ne présentent que de fausses apparences d'ogives, produites par de gros blocs de pierre brute, posés en biais les uns contre les autres, de manière à former un angle plus ou moins aigu ; ensuite parce que, même en admettant que l'on rencontre de véritables ogives dans quelques monuments anciens, ce seraient là des faits isolés purement accidentels, qui ne peuvent, en aucune manière, être considérés comme le résultat d'un système d'architecture.

D'autres archéologues soutiennent une opinion diamétralement opposée. Ils affirment que les monuments de l'Orient n'ont exercé aucune influence sur l'introduction de l'ogive en Occident pendant la dernière moitié du XII<sup>e</sup> siècle, et ils placent le berceau du style ogival en France ou en Allemagne.

L'opinion qui paraît la plus probable et la mieux fondée est celle qui tient le milieu entre les deux précédentes. Tout en attribuant aux monuments de l'Orient une certaine influence sur l'introduction de l'ogive dans l'architecture de l'Europe vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, elle regarde comme un produit du génie occidental l'application logique et systématique de l'ogive aux constructions élevées en Occident depuis cette époque. L'ogive apparut en Europe peu d'années après la première croisade. Peut-être cette forme architectonique fut-elle, comme beaucoup d'autres choses, introduite en Occident par les croisés revenus de leurs expéditions lointaines. Employée d'abord par pure fantaisie et comme un nouveau mode d'ornementation, soit pour fermer les baies des portes et des fenêtres, soit pour décorer, sous forme d'arcatures, le plat des murs et la base des corniches, elle devint bientôt le point de départ du beau style d'architecture auquel on attacha son nom au XIX<sup>e</sup> siècle, et dont le développement méthodique appartient exclusivement à l'Europe occidentale. Ce style s'éleva rapidement à un haut degré de perfection, grâce aux nombreuses églises paroissiales, collégiales, monastiques et cathédrales qui furent fondées, rebâties ou agrandies aux XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles.

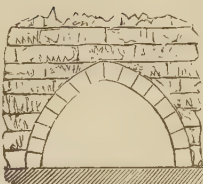
Voici comment Viollet-le-Duc expose la question de l'origine de l'ogive et du style ogival : « Le compas étant inventé, dit-il, les intersections de cercles étaient trouvées, par conséquent la figure appelée *ogive*. Ce n'est donc pas l'origine de la figure qu'il importe de rechercher, mais l'origine de son application à la construction. Des monuments de l'Asie, de la Grèce et de l'Italie, d'une très haute antiquité, nous montrent des ogives, c'est-à-dire des berceaux ou des cavités, dont la section est donnée par deux arcs de cercle se coupant ; mais tous ces monuments, sans exception, présentent un

Fig. 15.



Baie ogivale  
à claveaux appareillés  
horizontalement.

Fig. 16.



Baie ogivale  
à claveaux normaux  
à la courbe.

appareil horizontal, c'est-à-dire que les lits des pierres formant ces berceaux ou ces cavités sont horizontaux (fig. 15), et non point normaux aux courbes (fig. 16). C'est là cependant un point essentiel pour des architectes, car on ne peut ainsi donner à ces surfaces concaves les noms d'arc ou de voûte. Laissons donc cette origine qui ne nous apprend qu'une chose,

savoir que, lorsqu'il s'est agi de fermer un passage ou une salle, on a donné, pendant les époques primitives dont nous parlons, des formes diverses aux encorbellements, seuls moyens admis pour arriver à ce résultat. Retraites, plans inclinés, courbures, ce sont toujours des encorbellements et non des voûtes, et la forme ogivale n'est alors qu'une fantaisie du constructeur, non un système. » Et un peu plus loin il ajoute, en se résumant : « De ce qui précède, dit-il, on peut conclure : 1° que l'arc brisé, appelé *ogive*, a été d'abord une importation d'Orient ; 2° qu'adopté en Orient comme une courbure, cet arc brisé a été en France le point de départ de tout un système de construction parfaitement logique, et permettant une grande liberté dans l'application ; 3° que par conséquent l'arc brisé, comme forme, appartient probablement à l'école d'Alexandrie et aux Nestoriens, qui paraissent les premiers l'avoir adopté ; mais que comme principe d'un nouveau système de voûtes, il appartient, sans aucun doute, aux provinces du Nord de la Loire. » *Dictionnaire de l'architecture*, VI, pp. 421 et 446.

C'est surtout dans les voûtes que l'ogive a été appliquée scientifiquement comme un moyen de construction très apte à donner aux édifices une grande élégance unie à une grande solidité.

Le mot *ogive*, que l'on orthographiait anciennement *augive*, n'a pas toujours été pris dans la même acception que de nos jours. Il désignait autrefois les nervures saillantes qui se croisent dans une voûte, quelle que soit d'ailleurs la courbure, cintrée ou ogivale, de ces nervures. Ce n'est que depuis le commencement du XIX<sup>e</sup> siècle que ce terme a été employé pour désigner l'arc pointu, connu maintenant sous le nom d'ogive.

3. **Divisions de la période ogivale.** La période de trois siècles et trois quarts, pendant laquelle le style ogival a régné dans l'Europe occidentale,

peut être divisée en trois grandes époques, présentant chacune des caractères distinctifs. Voici le tableau indiquant ces divisions :

	NOM EN FRANCE ET EN BELGIQUE.	NOM EN ALLEMAGNE.	NOM EN ANGLETERRE.	DURÉE.
Style ogival.	Primaire ou à lancettes.	<i>Frühgotischer Styl.</i>	<i>Early english;</i> Anglais primitif.	Dernière moitié du XII <sup>e</sup> , et XIII <sup>e</sup> siècle en entier.
	Secondaire ou rayonnant.	<i>Ausgebildet- gotischer Styl.</i>	<i>Decorated ;</i> Décoré.	XIV <sup>e</sup> siècle.
	Tertiaire ou flamboyant.	<i>Spätgotischer Styl.</i>	<i>Perpendicular ;</i> Perpendiculaire.	XV <sup>e</sup> siècle, et commence- ment du XVI <sup>e</sup> .

Les dénominations françaises de style à *lancettes*, *rayonnant* et *flamboyant*, sont empruntées à la forme des fenêtres, de même que celle de *perpendiculaire* donnée, en Angleterre, au style tertiaire ou du XV<sup>e</sup> siècle.

La distinction que nous venons d'établir entre les époques n'est ni tranchée ni absolue; il y a entre elles, comme entre les périodes romane et ogivale, et entre celle-ci et celle de la renaissance, une transition et des développements successifs. « On a pu tenter, fait très justement observer Viollet-le-Duc, une classification toute de convention, et diviser les arts par périodes, par styles *primaires*, *secondaires*, *tertiaires*, de *transition*, et supposer que la civilisation moderne avait procédé comme notre globe, dont la croûte change de nature après chaque grande convulsion; mais par le fait cette classification, toute satisfaisante qu'elle paraisse, n'existe pas, et de la décadence romaine à la renaissance du XVI<sup>e</sup> siècle il n'y a qu'une suite de *transitions* sans arrêts. » *Dictionnaire de l'architecture*, I, p. V. C'est pour cette raison que nous traiterons des différents objets qui s'offrent à notre étude, en expliquant, sans interruption, les développements successifs qu'ils ont subis pendant les trois époques de la période ogivale.

Le style ogival n'a pas été introduit en même temps dans tous les pays, ni même dans toutes les parties d'un même pays. Il a pris naissance et s'est développé rapidement, vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, aux environs de Paris, dans l'Ile-de-France et les provinces voisines. De là il s'est répandu un peu plus tard dans les contrées voisines. Son introduction en Belgique date de l'année 1200 environ, et il n'y est même devenu général qu'après le premier

quart du XIII<sup>e</sup> siècle; *exceptionnellement* des édifices, tels que l'église abbatiale de Parc lez Louvain, ont encore été élevés en style roman de transition pendant la dernière moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Dans la Flandre maritime, beaucoup de monuments du XV<sup>e</sup> siècle présentent des caractères architectoniques que l'on observe ailleurs dans les constructions du XIII<sup>e</sup> et du commencement du XIV<sup>e</sup> siècle (halle de Nieuport, bâtie vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle). Dans cette même contrée et dans quelques autres parties de la Belgique, on trouve des édifices construits en style ogival vers la fin du XVI<sup>e</sup> et même pendant le premier quart du XVII<sup>e</sup> siècle. Le porche nord de la cathédrale d'Anvers, qui date de 1612, présente encore les caractères du style ogival du XV<sup>e</sup> siècle.

Le premier monument où le style ogival a apparu est la façade occidentale de l'abbaye de Saint-Denis près de Paris, bâtie entre 1135 et 1140.

De l'Ile de France et du domaine royal, qui avait Paris pour capitale et pour point à peu près central, le style ogival rayonna dans toutes les directions à la fin du XII<sup>e</sup> et au commencement du XIII<sup>e</sup> siècle. Des constructeurs formés en France l'importèrent en Angleterre, en Allemagne, en Espagne, et même dans quelques parties de l'Italie. Les monuments élevés sous leur direction dans ces différents pays présentent tous des caractères, non seulement semblables, mais identiques, à savoir ceux de l'architecture française du XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle. Les cathédrales de Cantorbéry, Burgos, Tolède, Magdebourg, Naumburg, Cologne, et bien d'autres églises encore sont là pour attester la vérité de cette assertion. Dans la suite, le style ogival se modifia différemment et subit, dans chaque contrée, des transformations successives dues tant au génie particulier de chaque province, de chaque peuple, qu'à la variété des matériaux mis en œuvre et à d'autres circonstances particulières locales. Cette différence de région à région, déjà sensible au XIV<sup>e</sup> siècle, s'accrut profondément au XV<sup>e</sup>, au point que chaque pays finit par posséder, à cette dernière époque, un style ogival avec des caractères propres. La France et la Belgique avaient le style flamboyant, l'Angleterre le style perpendiculaire, l'Espagne le style *mudejar*, tandis que l'Allemagne construisait partout ses *Hallenkirchen* inconnues dans le reste de l'Europe.

## § 2. — PÉRIODE DE TRANSITION DU STYLE ROMAN AU STYLE OGIVAL.

La substitution du style ogival au style roman n'a pas été l'œuvre d'un jour; il a fallu plusieurs années pour l'opérer. C'est cette époque de transformation qui a reçu le nom de *période de transition* entre les deux styles.



Sa durée n'a pas été la même dans toutes les contrées, et elle a commencé plus tôt dans un pays que dans un autre. Dans une grande partie de la France, on la place vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle; en Belgique elle comprend les dernières années du XII<sup>e</sup> et le commencement du XIII<sup>e</sup> siècle.

Les monuments de la période de transition se distinguent presque tous par l'emploi simultané du plein cintre et de l'ogive. Ce mélange se fait surtout de deux manières :

a) Par simple *juxtaposition*, lorsque l'ogive isolée se trouve dans un même monument à côté du plein cintre. Dans les édifices de la transition on voit souvent des ouvertures cintrées dans les parties basses, qui sont les plus anciennes, tandis que l'étage a des baies ogivales (chœur de Sainte-Gudule à Bruxelles; tours de la cathédrale de Tournai; intérieur de la tour de Saint-Nicolas, à Gand); plus rarement on rencontre des pleins cintres dans les parties hautes d'un monument dont les parties basses offrent des baies ogivales (abside occidentale de l'église de Sainte-Croix à Liège; fenêtres du chœur de l'église abbatiale de Villers).

b) Par *encadrement*, lorsque deux ou plusieurs ogives sont comprises sous un seul plein cintre. Ce mode d'unir l'ogive au cintre se trouve principalement dans les fenêtres et les arcades (fenêtres du chœur de La Chapelle à Bruxelles et du réfectoire de l'abbaye de Villers; arcades dans les ruines de l'abbaye de Saint-Bavon à Gand (fig. 17); tour de Saint-Nicolas à Gand (fig. 18); fenêtres du chœur de l'église de Pamele à Audenarde. On voit plus rarement deux ou plusieurs baies en plein cintre encadrées dans une ogive (fig. 19).

Fig. 17.



Lancette géminée  
aux ruines de l'abbaye  
de Saint-Bavon à Gand.

Fig. 18.



Lancette triple  
à la tour de Saint-Nicolas  
à Gand.

Fig. 19.



Baie géminée en plein  
cintre dans une ogive.

c) Par *enlacement*, lorsque des arcs plein cintre produisent des ogives en s'entre-croisant (voyez la fig. 434 de la page 389 du tome I). Les arcatures aveugles, formées de cette manière, se rencontrent déjà vers la fin de la période romane, et restèrent en usage pendant le XIII<sup>e</sup> siècle.

Une autre particularité que l'on observe souvent dans les édifices de la transition c'est le mélange de la sculpture d'ornement romane et ogivale. La première, comme nous l'avons dit ci-dessus, I, p. 354 et suiv., consiste dans des figures géométriques, des animaux fantastiques ou des végétaux peu fouillés et fréquemment ornés de perles, tandis que la seconde emprunte à la flore indigène la plupart de ses motifs de décoration.

### § 3. — CARACTÈRES DE L'ARCHITECTURE OGIVALE.

1. **Observations générales.** Le style ogival suivit des principes jusqu'alors inconnus et une méthode nouvelle et rigoureuse dans ses déductions.

D'abord, la forme donnée à un objet y est commandée par la construction; elle est le résultat, non pas d'un caprice ou d'une fantaisie, mais d'une nécessité réelle. Les colonnes, par exemple, sont d'un diamètre plus ou moins fort suivant la charge qu'elles ont à porter; les arcades sont étroites ou larges, composées d'un ou de plusieurs rangs de claveaux, en raison de leur fonction; les murs épais et massifs, devenant inutiles parce que le principe de la construction ogivale se réduit à équilibrer des voûtes en les tenant suspendues sur un certain nombre de points d'appui fixes et solides, disparaissent dans les grands édifices et y sont remplacés par des claires-voies avec vitraux colorés ou par des murs peu épais et formant simple cloison ou remplissage entre les piles qui portent les voûtes.

Ensuite, l'ornementation ne s'applique pas indifféremment et sans raison sur les différentes parties d'un monument. On s'en sert soit pour appeler l'attention sur un membre principal de la construction ou une partie importante d'un objet, soit pour dissimuler une nécessité. « Toute nécessité, dit Viollet-le-Duc, est un motif de décoration : les combles, l'écoulement des eaux, l'introduction de la lumière du jour, les moyens d'accès et de circulation aux différents étages des bâtiments, jusqu'aux menus objets tels que les ferrures, la plomberie, les scellements, les supports, les moyens de chauffage, d'aération, non seulement ne sont pas dissimulés, comme on le fait si souvent depuis le XVI<sup>e</sup> siècle dans nos édifices, mais sont au contraire franchement accusés, et contribuent à la richesse de l'architecture par leur ingé-

nieuse combinaison et le goût qui préside toujours à leur exécution. Dans un bel édifice du commencement du XIII<sup>e</sup> siècle si splendide qu'on le suppose, il n'y a pas un ornement à enlever, car chaque ornement n'est que la conséquence d'un besoin rempli. » *Dictionnaire de l'architecture*, I, p. 146.

Un autre caractère distinctif du style ogival c'est que ses monuments sont, comme on dit en termes d'architecture, à l'échelle de l'homme (1), c'est-à-dire que, dans toute construction, grande ou petite, il y a certaines parties en rapport avec la taille humaine et, par conséquent, présentant à peu près toujours les mêmes dimensions. Dans le style classique, où le *module* impose impérieusement toutes les dimensions, l'échelle humaine fait complètement défaut. « Tout le monde sait, dit Viollet-le-Duc, que les ordres de l'architecture des Grecs et des Romains pouvaient être considérés comme des unités typiques que l'on employait dans les édifices en augmentant ou diminuant leurs *dimensions* et conservant leurs *proportions*, selon que ces édifices étaient plus ou moins grands d'échelle. Ainsi le Parthénon et le temple de Thésée à Athènes sont d'une dimension fort différente, et l'ordre dorique appliqué à ces deux monuments est à peu près identique comme proportion ; pour nous faire mieux comprendre, nous dirons que l'ordre dorique du Parthénon est l'ordre dorique du temple de Thésée vu à travers un verre grossissant. Rien dans les ordres antiques, grecs ou romains, ne rappelle une échelle unique, et cependant il y a pour les monuments une échelle invariable, impérieuse dirons-nous, c'est l'homme. La dimension de l'homme ne change pas, que le monument soit grand ou petit. Aussi, donnez le dessin géométral d'un temple antique en négligeant de coter les dimensions ou de tracer une échelle, il sera impossible de dire si les colonnes de ce temple ont quatre, cinq ou dix mètres de hauteur ; tandis que pour l'architecture dite *gothique* il n'en est pas ainsi, l'échelle humaine se retrouve partout indépendamment de la dimension des édifices. Entrez dans la cathédrale de Reims ou dans une église de village de la même époque, vous retrouverez les mêmes hauteurs, les mêmes profils de bases ; les colonnes s'allongent ou se raccourcissent, mais elles conservent le même diamètre ; les moulures se multiplient dans un grand édifice, mais elles sont de la même dimension que celles du petit ; les balustrades, les appuis, les socles, les bancs, les galeries,

(1) « En architecture on dit l'échelle d'un monument... Cet édifice n'est pas à l'échelle. L'échelle d'une cabane à chien est le chien, c'est-à-dire qu'il convient que cette cabane soit en proportion avec l'animal qu'elle doit contenir. Une cabane à chien dans laquelle un âne pourrait entrer et se coucher ne serait pas à l'échelle. » VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire de l'architecture*, V, p. 143.

les frises, les bas-reliefs, tous les détails de l'architecture qui entrent dans l'ordonnance des édifices, rappellent toujours l'échelle type, la dimension de l'homme. L'homme apparaît dans tout ; le monument est fait pour lui et par lui, c'est son vêtement, et quelque vaste et riche qu'il soit, il est toujours à sa taille. Aussi les monuments du moyen âge paraissent-ils plus grands qu'ils ne le sont réellement, parce que, même en l'absence de l'homme, l'échelle humaine est rappelée partout, parce que l'œil est continuellement forcé de comparer les dimensions de l'ensemble avec le *module* humain. L'impression contraire est produite par les monuments antiques ; on ne se rend compte de leur dimension qu'après avoir fait un raisonnement, que lorsqu'on a placé près d'eux un homme comme point de comparaison, et encore est-ce plutôt l'homme qui paraît petit, et non le monument qui semble grand. Que ce soit une qualité ou un défaut, nous ne discuterons pas ce point, nous ne faisons que constater le fait qui est de la plus haute importance, car il creuse un abîme entre la méthode des arts de l'antiquité et du moyen âge. » *Dictionnaire de l'architecture*, I, p. 146 et suiv. — Les observations qui précèdent expliquent parfaitement comment il se fait qu'une cathédrale du XIII<sup>e</sup> ou du XIV<sup>e</sup> siècle produise sur le spectateur un effet plus saisissant qu'un monument beaucoup plus vaste et plus colossal en style de la renaissance, comme est, par exemple, l'église de Saint-Pierre à Rome.

La dimension et la résistance des matériaux mis en œuvre exercent également une forte influence sur la forme des constructions ogivales. Il est de règle dans le style ogival que tout membre d'architecture se prend, autant que possible, dans une hauteur d'assise ; mais comme les pierres ne sont pas partout de la même hauteur ou épaisseur de banc et ne présentent pas la même dureté, la forme et l'ampleur des moulures et des profils ainsi que le diamètre des colonnes varient selon la nature des matériaux.

Les caractères remarquables du style ogival que nous venons de signaler en peu de mots se rencontrent principalement dans les édifices élevés au moyen âge dans le nord-ouest de l'Europe. Le style ogival s'est formé et a été, dès l'origine, le mieux compris dans le centre et le nord de la France et dans quelques contrées voisines ; c'est donc dans ces pays qu'il faut l'étudier pour en saisir toutes les beautés et se rendre un compte exact de la logique qui a présidé à sa formation. Les chefs-d'œuvre du style ogival sont sans contredit les cathédrales de Chartres, Reims, Amiens, Paris, Strasbourg et Cologne, toutes élevées ou conçues vers la fin du XII<sup>e</sup> et dans le cours du XIII<sup>e</sup> siècle. On aurait donc tort de recourir, pour juger l'architecture ogivale,



à des imitations superficielles faites de ces monuments dans certaines contrées de l'Allemagne et de l'Italie, par exemple à Milan, à Florence et à Sienne. Les cathédrales de ces dernières villes ont été projetées et bâties par des constructeurs qui ne s'attachaient qu'à copier les formes extérieures du style, sans en pénétrer les principes et en saisir la raison d'être. C'est là malheureusement aussi le grand défaut de presque tous nos architectes modernes.

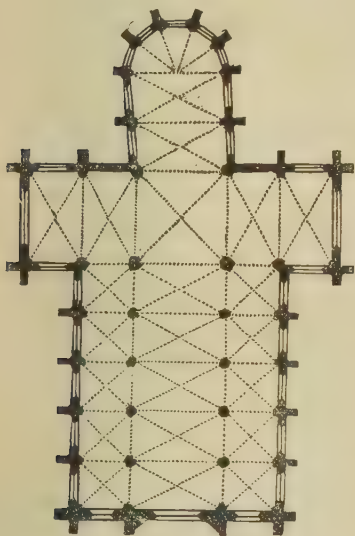
Pendant la période romane les architectes et les ouvriers étaient formés dans les abbayes; voyez ci-dessus, I, p. 339. Le clergé séculier, exceptionnellement même des laïques, sous la direction d'évêques protecteurs des arts, tels qu'Egbert de Trèves (977-993) et saint Bernward de Hildesheim (993-1022), eurent aussi une large part dans le mouvement artistique. Au XIII<sup>e</sup> siècle, les corporations laïques s'emparèrent de la pratique de l'architecture et, à partir de ce moment, tous les grands monuments tant religieux que profanes furent construits par des *maîtres de l'œuvre* laïques.

2. **Plan et disposition des églises.** Nous nous occuperons d'abord du plan au rez-de-chaussée, et puis de la disposition supérieure et de l'aspect extérieur des églises.

A. *Plan au rez-de-chaussée.* La plupart des églises ogivales présentent, en plan, la forme d'une croix latine, dont le sommet, figuré par le chœur, est tourné vers l'Orient. Dans quelques-unes, l'axe du chœur dévie notablement de la direction de celui de la nef (fig. 20). Cette déviation, qui en général a lieu vers le nord, rarement vers le sud, symbolise probablement l'inclinaison de la tête du Sauveur sur la croix, au moment de rendre le dernier soupir. On l'observe, en Belgique, à Sainte-Gudule de Bruxelles, Saint-Germain de Tirmont, Saint-Gommaire de Lierre; et, en Hollande, à l'église principale d'Arnhem.

L'orientation symbolique des églises, introduite dès les premiers siècles du christianisme (voyez ci-dessus, I, p. 146), fut observée scrupuleusement pendant tout le moyen âge, et même à l'époque

Fig. 20.

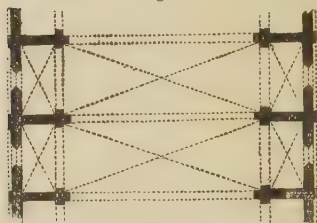


Église avec chœur incliné vers le nord.

de la renaissance. Ce n'est que depuis les premières années de notre siècle que l'orientation a commencé à être perdue de vue. N'est-il pas souverainement regrettable que de nos jours ce beau symbolisme soit ignoré non seulement des laïques mais même d'un grand nombre d'ecclésiastiques ? Lorsqu'il s'agit de déterminer l'emplacement et la direction d'une église ou d'un oratoire, on ne tient malheureusement plus aucun compte de l'orientation.

Un petit nombre d'églises a le plan presque rectangulaire (Notre-Dame à Huy) ; dans ces églises le transept est peu accentué et ses bras ne présentent qu'une faible saillie sur les murs extérieurs des bas côtés.

Fig. 21.



Plan d'une partie de la nef de l'église de Saint-Michel, actuellement cathédrale, à Carcassonne.

Dans le midi et l'ouest de la France beaucoup de grandes églises du XIII<sup>e</sup> siècle consistent dans une vaste nef unique sans collatéraux, avec contreforts intérieurs contre-boutant la voûte principale, qui est d'arête à nervures appareillées (fig. 21). Telles sont la cathédrale de Perpignan, les églises de Saint-Michel et de Saint-Vincent à Carcassonne, et la cathédrale d'Angers.

On trouve, surtout en Allemagne, des églises à deux nefs. La plupart ont été bâties par des religieux d'ordres mendiants, tels que les Dominicains et les Franciscains. Au XIII<sup>e</sup> siècle les Jacobins ou Dominicains français ont aussi construit à Paris et dans le midi de la France : à Agen et à Toulouse, des églises à deux nefs.

A Schwaz près d'Innsbruck, dans le Tyrol, il existe une église à quatre nefs : deux, plus larges, au milieu et terminées chacune par un chœur, deux autres extérieures et plus étroites.

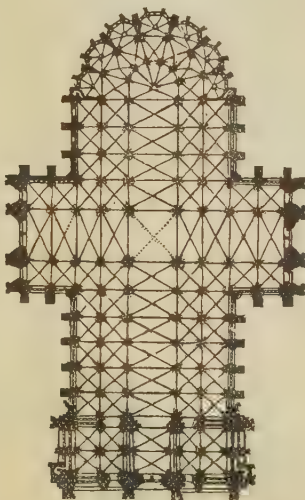
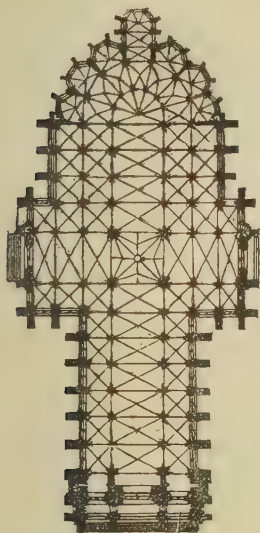
Les *grandes églises du XIII<sup>e</sup> siècle* se composent de trois, cinq et même parfois sept nefs (Notre-Dame à Anvers). Dans l'Europe centrale et méridionale, en France et en Belgique, le chevet du chœur a ordinairement la forme polygone, tandis qu'en Angleterre il est souvent rectangulaire et terminé par un mur plat. Sur le continent, cette dernière disposition ne se rencontre qu'exceptionnellement au chœur de quelques grandes églises (cathédrale de Laon) ; mais elle y constitue la règle pour les extrémités du transept.

Vers la fin de la période romane, on avait commencé, en France, à entourer de chapelles absidales les collatéraux du chœur des grandes églises (voyez ci-dessus, I, p. 345). Cet usage se maintint pendant toute la période

ogivale, et les chapelles prirent de plus grandes proportions. Sur les plans des cathédrales d'Amiens (fig. 22) et de Cologne (fig. 23), on voit treize chapelles autour du chœur, dont sept bâties sur plan polygonal presque semi-

Fig. 22.

Fig. 23.



Plan de la cathédrale d'Amiens.

Plan de la cathédrale de Cologne.

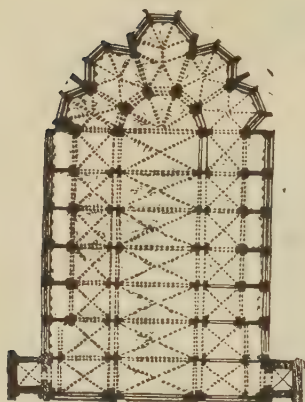
circulaire, et les six autres sur plan carré. Les premières, qu'on nomme *absidales*, rayonnent autour du chevet, les autres longent le bas côté.

On remarquera aussi qu'à la cathédrale d'Amiens, selon l'usage assez généralement reçu en France pendant le XIII<sup>e</sup> siècle et suivi parfois en d'autres contrées (église de Saint Jean à Bois-le-Duc), la chapelle du sommet, toujours dédiée à la sainte Vierge, est beaucoup plus vaste que les chapelles voisines. On trouve de même, au chevet du chœur des cathédrales anglaises du XIII<sup>e</sup> siècle, les *Lady-chapels*, chapelles de la Vierge, avec la différence cependant qu'elles sont régulièrement bien plus grandes que sur le continent et construites sur plan rectangulaire.

En Belgique, le chœur des grandes églises du XIII<sup>e</sup> siècle (1) est quelquefois,

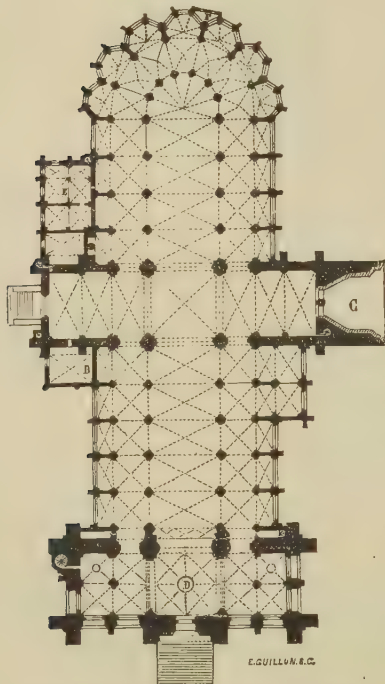
(1) Avant l'année 1559, il n'y avait en Belgique que deux cathédrales, Saint-Lambert à Liège et Notre-Dame à Tournai. La première a été détruite pendant la révolution de la fin du siècle dernier; la seconde, dont le chœur seul date de l'époque ogivale, existe encore. Lorsque les nouveaux évêchés furent érigés vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, on transforma des églises collégiales en cathédrales dans les villes qui reçurent les nouveaux sièges épiscopaux.

Fig. 24.



Chœur primitif de la cathédrale de Tournai (xiii<sup>e</sup> siècle).

Fig. 25.



Plan de l'église de Saint-Pierre à Louvain. (Première moitié du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle).

comme en France, entouré de collatéraux faisant le tour complet du chœur et bordés de chapelles bâties en partie sur plan rectangulaire, en partie sur plan polygone (Sainte-Walburge à Furnes, Sainte-Gudule à Bruxelles); mais ces chapelles sont ordinairement plus petites et leur nombre plus restreint que dans les cathédrales françaises, comme on peut le voir sur le plan primitif du chœur de la cathédrale de Tournai (fig. 24); elles sont établies entre les contreforts, et les dissimulent. Dans plusieurs de nos grandes églises de la même époque, les bas côtés s'arrêtent à l'endroit où commence la courbure de l'abside, sans faire le tour complet du chœur (Saint-Martin à Ypres).

*Le plan des grandes églises du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle* conserve à peu près la même disposition que pendant le siècle précédent. Le seul changement important, que l'on remarque généralement, consiste dans l'addition de petites chapelles le long des bas côtés de la nef. L'église de Saint-Pierre à Louvain (fig. 25) offre un bel exemple de cette modification. Les chapelles sont établies sur plan rectangulaire entre les contreforts; elles semblent former, en quelque sorte, un second collatéral à côté du premier. A la même époque, on ajouta souvent, à des édifices du XIII<sup>e</sup> siècle, le long des nefs latérales, des chapelles construites en dehors du plan primitif (églises de Notre-Dame à Tongres, de Saint-Paul à Liège, de Saint-Rombaut à Malines). Ces additions étaient nécessitées par



le grand nombre de chapellenies fondées au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle. Elles étaient parfois si nombreuses, qu'on adossa des autels aux piliers des églises ; car la plupart des chapellenies avaient leur autel propre.

En Hollande les chapelles absidales manquent à plusieurs grandes églises du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle (*Oudekerk* ou Saint-Nicolas à Amsterdam, Saint-Bavon à Haarlem, et église d'Arnhem).

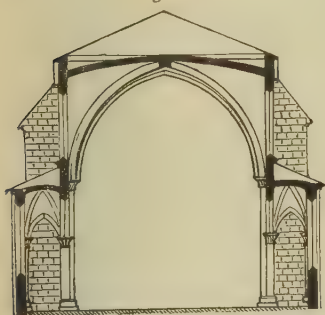
Les grandes églises du XV<sup>e</sup> siècle présentent souvent des constructions élevées en hors-d'œuvre dans les angles formés par l'intersection du chœur et du transept, ou du transept et des nefs. Ces constructions renfermaient la salle capitulaire, la trésorerie et le dépôt des archives. Sur le plan de l'église de Saint-Pierre à Louvain (fig. 25), on voit en E au rez-de-chaussée la trésorerie, et à l'étage la salle capitulaire ; et en B la chambre aux archives. L'étage au-dessus de la trésorerie était souvent affecté à la conservation des archives.

Les *petites églises* ont, de même que les grandes, leur plan en forme de croix latine. Elles sont généralement à trois nefs. Le chœur, presque toujours sans collatéraux, a d'ordinaire le chevet polygonale. Cependant on construisit encore, au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup> siècle, en Belgique, en France et en Angleterre, des églises rurales et des églises urbaines de moyenne grandeur qui ont, comme beaucoup de nos églises romanes, le chevet du chœur rectangulaire et fermé par un mur plat, percé d'une rose ou d'une fenêtre.

#### B. Disposition au-dessus du sol et aspect extérieur des églises.

a) Les *églises à une seule nef* présentent toujours une coupe rectangulaire. Dans les édifices voûtés les contreforts prennent souvent une grande impor-

Fig. 26.



Coupe transversale de la nef de l'église de Saint-Michel à Carcassonne.

II<sup>e</sup> ÉD. t. 2.

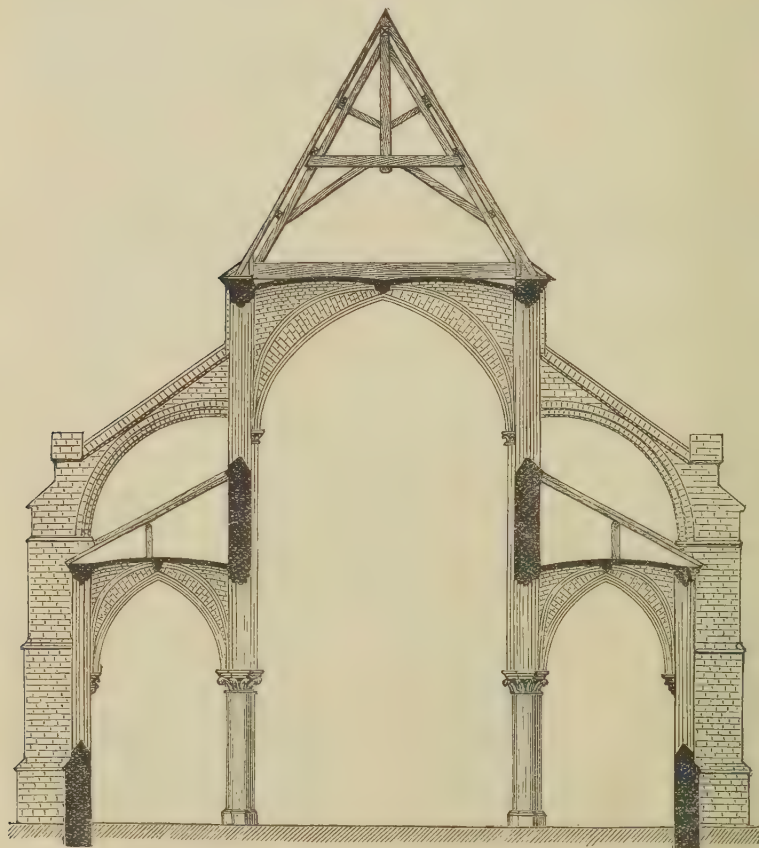
tance et font saillie, sur le mur de ceinture, à l'intérieur ou à l'extérieur de l'édifice. Voici (fig. 26), d'après Viollet-le-Duc (*Dictionnaire de l'architecture*, X, p. 225), la coupe transversale de la nef de Saint-Michel, actuellement cathédrale, à Carcassonne, dont nous avons donné le plan ci-dessus, fig. 21. Lorsque les contreforts sont intérieurs, comme dans l'exemple de la fig. 26, on établit régulièrement, entre ces contreforts, des chapelles faisant corps avec l'église.

b) Dans les *églises à deux nefs* celles-ci sont tantôt de même hauteur, tantôt l'une plus élevée que l'autre. Voyez, sur les églises allemandes à deux nefs, OTTE, *Kunstarchaeologie*, 5<sup>e</sup> éd., I, p. 66-67.

c) Les *églises qui ont trois ou un nombre impair de nefs* peuvent se diviser en deux classes selon que le vaisseau du milieu est plus élevé ou de même hauteur que les bas côtés.

Avant d'exposer les caractères que présente chacune de ces classes, nous ferons observer que nous ne parlerons plus ici de quelques églises de la fin du XII<sup>e</sup> et du commencement du XIII<sup>e</sup> siècle qui ont, comme les églises lom-

Fig. 27.



Coupe transversale de Notre-Dame-aux-Dominicains à Louvain (XIII<sup>e</sup> siècle).

bardes et certaines églises romanes, leurs bas côtés surmontés de galeries, et se rencontrent principalement au centre et dans le nord de la France (cathédrales de Paris, de Noyon et de Laon, église de Flavigny en Bourgogne, chœur de l'église de Léau).

La première classe comprend les églises dont la nef du milieu est notablement plus élevée que les bas côtés (fig. 27). Les églises de cette forme sont les seules connues dans l'Europe occidentale et méridionale, c'est-à-dire en Belgique, en France, en Angleterre, en Espagne et en Italie. Leur nef haute est couverte d'un toit à double pente entièrement indépendant, tandis que les bas côtés reçoivent souvent une terrasse ou un toit en appentis à inclinaison se rapprochant sensiblement de la ligne horizontale (fig. 28); parfois aussi ils sont couverts par une succession de petits combles à double versant, perpendiculaires à la nef et fermés par des pignons (bas côté méridional de la nef de Sainte-Gudule à Bruxelles, église de Sainte-Waudru à

Fig. 28.



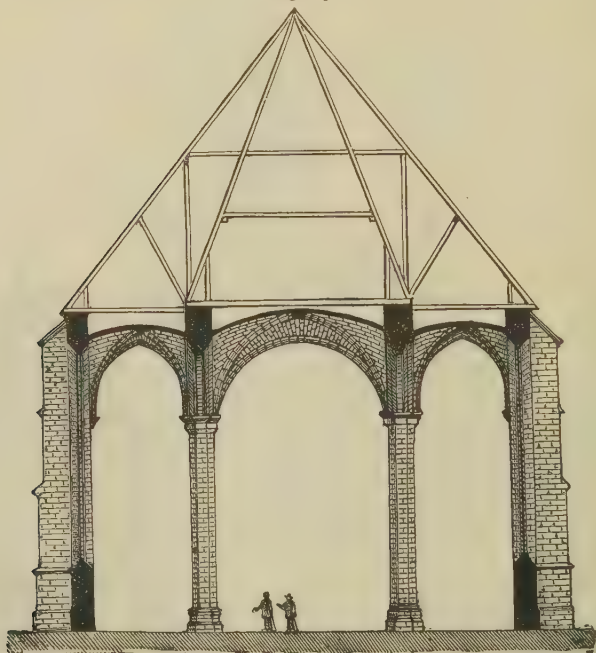
Vue de l'église de Pamele à Audenarde (xiii<sup>e</sup> siècle). (D'après Van Assche.)

Mons). On pratique régulièrement, dans les murs latéraux de la grande nef, des fenêtres prenant le jour au-dessus des combles des bas côtés.

La seconde classe se compose des églises dont les nefs s'élèvent à la même hauteur. Ces églises sont propres à l'Europe centrale : on les rencontre en grand nombre, conjointement avec quelques édifices de la première classe, en Allemagne, en Autriche et en Hongrie. Les cathédrales d'Ulm, de Munich et de Vienne sont de ce nombre. En Belgique une seule église, celle de Sainte-Croix à Liège, offre cette disposition.

Les Allemands ont donné aux églises avec nefs d'égale hauteur le nom de *Hallenkirchen*, c'est-à-dire *églises-halles*, sans doute parce qu'elles semblent former une vaste salle, un *hall* anglais, grâce à l'élévation uniforme de leurs nefs. La coupe de l'église de Saint-Lambert à Hildesheim, que nous donnons (fig. 29), fera comprendre la disposition intérieure des *Hallenkirchen*. Leur aspect extérieur aussi diffère notablement de celui des églises belges, françaises et anglaises : les trois nefs sont couvertes par un seul toit

Fig. 29.

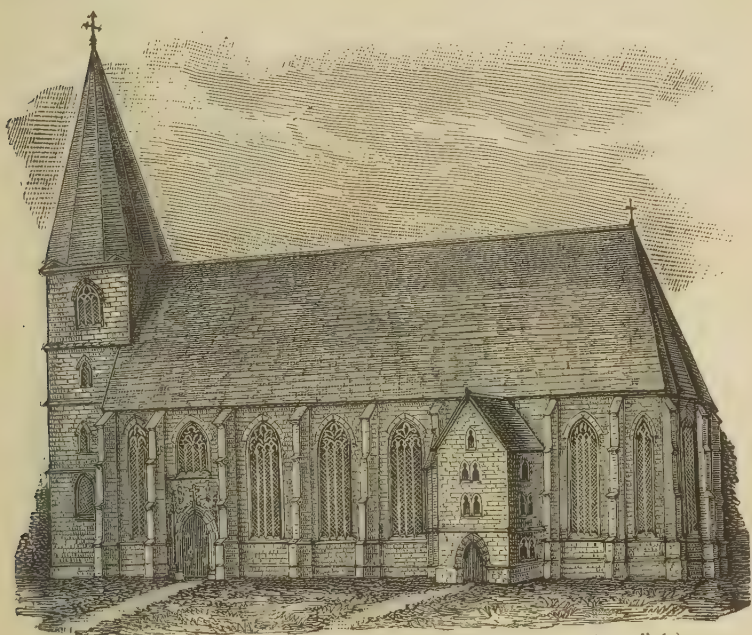


Coupe transversale de l'église de Saint-Lambert à Hildesheim (xv<sup>e</sup> siècle).



à double versant, et, par conséquent, la nef du milieu n'est pas éclairée directement, comme dans les églises de la première classe; le jour n'y entre que par les fenêtres des bas côtés. Toutefois celles-ci, très hautes par suite de la grande élévation des bas côtés, compensent, dans une large mesure, l'absence de fenêtres supérieures introduisant la lumière dans la nef centrale. Voici (fig. 30) la vue extérieure de l'église dont notre fig. 29 présente la coupe.

Fig. 30.



Vue extérieure de l'église de Saint-Lambert à Hildesheim (xv<sup>e</sup> siècle).

Vers la fin de la période ogivale on trouve, particulièrement en Autriche et en Hongrie, des *Hallenkirchen* dont les bas côtés sont un peu moins élevés que la nef du milieu.

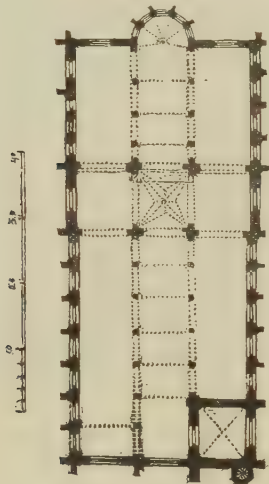
Les *Hallenkirchen* prirent naissance en Westphalie dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle. On en rencontre encore aujourd'hui, dans cette contrée, un certain nombre qui appartiennent au style roman. La première *Hallenkirche* en style ogival semble être la belle église de Sainte-Élisabeth à Marbourg dans la Hesse, qui fut commencée en l'année 1235.

On a encore construit parfois, à l'époque de la renaissance, des églises dont les nefs ont la même hauteur (église de la cour à Inspruck).

C. *Églises de la Flandre maritime*. On trouve, dans beaucoup de villes et de villages de la Flandre occidentale, des églises dont les dispositions diffèrent notablement de celles qu'on observe dans le reste de l'Europe. Bien qu'elles se composent, comme les *Hallenkirchen*, de trois nefs d'égale hauteur, il ne faut, en aucune manière, les assimiler aux églises allemandes, avec lesquelles, en dehors de la ressemblance assez vague des nefs s'élevant au même niveau, elles n'ont absolument rien de commun. Cela va ressortir d'une manière évidente de l'indication des caractères qui les distinguent.

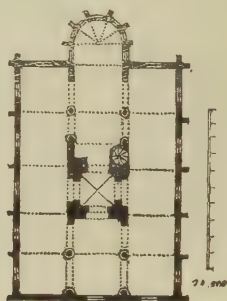
a) Bâties presque toutes sur plan rectangulaire, elles se composent d'une nef principale bordée de bas côtés ordinairement aussi larges qu'elle; le transept manque ou, s'il existe, ne présente qu'une faible saillie sur les murs extérieurs des bas côtés. Les plans suivants (fig. 31 et 32) montrent cette disposition :

Fig. 31.



Plan de l'église de Saint-Nicolas  
à Dixmude.

Fig. 32.



Plan de l'église de Nieucapelle  
près de Dixmude.

b) Les voûtes en pierres ou en briques sont remplacées, même dans les grands édifices, par des voûtes en bardeaux, peintes ou quelquefois sculptées en partie, et laissant paraître les entrails de la charpente.

c) La couverture des églises est formée de trois toits à double versant, tous de même ou à peu près de même hauteur; d'où il résulte que la nef principale manque de fenêtres hautes et que la façade, qui représente la

coupe transversale de l'édifice, est toujours couronnée de trois pignons également élevés (fig. 33).

Fig. 33.



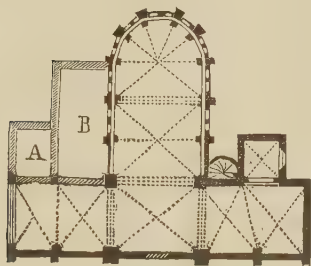
Vue à vol d'oiseau de l'église de Westvleteren près de Poperinghe.

D) *Plan des chapelles.* Les chapelles élevées pendant la période ogivale sont communément dépourvues de transept et bâties sur plan rectangulaire. Leur chœur se termine vers l'Orient par une abside polygonale ou par un mur plat. Les chapelles ou églises conventuelles se composent généralement de trois nefs, tandis que les petites chapelles n'en ont régulièrement qu'une seule. Les chapelles royales, épiscopales et castrales, souvent à deux étages (voyez ci-dessus, I, pp. 348 et 571), ont la forme ordinaire des chapelles, mais elles sont rarement tout à fait dégagées.

Il existe, en Belgique, quelques chapelles sans nef, composées seulement d'un chœur et d'un transept. Telle était, avant l'adjonction des nefs au

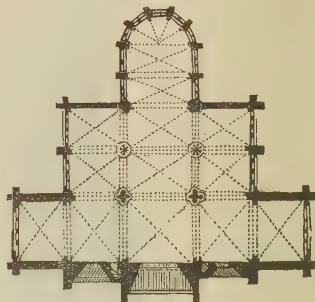
xv<sup>e</sup> siècle, l'église (fig. 34) de La Chapelle à Bruxelles (1), et telles sont encore aujourd'hui l'église de Notre-Dame-du-Lac à Tirlemont (fig. 35), et la petite chapelle de Hoxem située à peu de distance de cette dernière ville. Dans les deux premiers monuments, la tour se trouve au centre du transept; dans le dernier elle est placée en avant-corps devant le transept.

Fig. 34.



Plan primitif de La Chapelle à Bruxelles.  
(Commencement du xiii<sup>e</sup> siècle).

Fig. 35.



Plan de Notre-Dame-du-Lac  
à Tirlemont. (xv<sup>e</sup> siècle).

Les églises rurales belges ont souvent le chœur plus bas ou plus élevé que les nefs, parce que, d'après l'ancien droit coutumier de la Belgique, la construction et l'entretien du chœur étaient à la charge du curé, qui percevait la menue dîme dans la paroisse, tandis que les nefs et la tour, jusqu'à sept pieds au-dessus du toit de l'église, devaient être bâties et réparées par le gros décimateur.

La symétrie fait souvent défaut dans les constructions ogivales, on ne la trouve ni dans le plan ni dans les caractères architectoniques. Ces irrégularités tiennent à deux causes principales. D'abord, les architectes gothiques, sans dédaigner la symétrie, ne l'ont cependant pas mise au-dessus des convenances, des besoins et de l'harmonie générale. Quelquefois aussi, les ressources sur lesquelles ils avaient compté au commencement des travaux venant à leur manquer, ils étaient dans la nécessité de modifier le plan primitif et d'en supprimer certaines parties. Enfin, beaucoup de monuments

(1) Le plan primitif de l'église de La Chapelle existe dans le manuscrit n° 13510 de la Bibliothèque royale à Bruxelles; nous le reproduisons (fig. 34). En A il y avait une petite chapelle, et à côté, dans la partie B, existait, près du transept, une chapelle de même grandeur; le reste de la partie B était occupé par le trésor ou les archives. Les parties A et B furent démolies en 1654, et remplacées par la grande chapelle que l'on y voit aujourd'hui.



furent construits très lentement ; il en est même, comme l'église de Sainte-Gudule à Bruxelles, auxquels on travailla pendant toute la durée de la période ogivale. Les différentes parties de ces édifices, élevées successivement, présentent toujours les caractères architectoniques en vogue au moment de leur construction.

3. **Système de construction.** Nous avons fait connaître (ci-dessus, I, p. 319) le système de construction de la voûte romaine. Les grands monuments, élevés par les Romains au temps de la république et sous les empereurs, formaient, par la stabilité de leurs points d'appui, la concrétion et la cohésion parfaite de leurs matériaux, des masses immobiles, capables de résister au poids et, en cas de besoin, à la poussée des voûtes, qui elles-mêmes étaient des croûtes homogènes, concrètes et dépourvues d'élasticité. C'est d'après ce principe de *stabilité inerte et passive* que sont construits plusieurs grands édifices de Rome païenne.

A la voûte romaine les architectes romans substituèrent peu à peu la voûte à nervures, dont la construction repose sur le principe d'*élasticité et d'équilibre des forces*. Ils réussirent à l'établir sur plan carré ; mais, lorsqu'il s'agissait de neutraliser la poussée latérale exercée par cette voûte sur ses points d'appui, ou qu'il fallait bâtir une voûte sur plan s'éloignant du carré, ils se livraient à des essais dont le résultat ne répondait pas toujours à leurs espérances (ci-dessus, I, p. 894). En d'autres mots, la période romane fut une époque de transition, de tâtonnements plus ou moins couronnés de succès, pour passer du principe de stabilité inerte à celui d'équilibre des forces.

Les architectes de la période ogivale réalisent de grands progrès dans la construction des voûtes. D'abord, ils couvrent de voûtes à nervures des surfaces offrant en plan des parallélogrammes, des trapèzes, des pentagones et même des polygones irréguliers ; ensuite, ils résolvent d'une manière complète le problème si difficile de la stabilité des voûtes par le principe d'équilibre des forces. Ils emploient la voûte, non comme une croûte homogène et inerte, mais comme une suite de panneaux à surfaces courbes ou de triangles de remplissage indépendants les uns des autres et bandés sur des nervures appareillées et flexibles. Aux poussées obliques de ces voûtes ils opposent des résistances actives au lieu d'obstacles passifs, et transportent la résultante de toutes les poussées obliques et contraires sur les contreforts extérieurs, qu'ils rendent rigides et immobiles en leur donnant une assiette très large et les chargeant d'un poids considérable.

Parlant de ces progrès que les architectes de l'Ile-de-France avaient introduits dans leurs constructions peu après le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, Viollet-le-Duc s'exprime de la manière suivante : « La transition, dit-il, est complète : de la structure romane il ne reste plus rien ; le principe d'équilibre des forces a remplacé le système de stabilité inerte. Tout édifice, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, se compose d'une ossature rendue solide par la combinaison de résistances obliques ou de pesanteurs verticales opposées aux poussées, et d'une enveloppe, d'une chemise qui revêt cette ossature. Tout édifice possède son squelette et ses membranes ; il n'est plus qu'une charpente de pierre, indépendante du vêtement qui la couvre. Ce squelette est rigide ou flexible suivant le besoin et la place ; il cède ou résiste ; il semble posséder une vie, car il obéit à des forces contraires et son immobilité n'est obtenue qu'au moyen de l'équilibre de ces forces, non point passives, mais agissantes. » *Dictionnaire de l'architecture*, IV, p. 126.

Les nervures des voûtes avec leur point d'appui, c'est-à-dire les colonnes, les contreforts et parfois les arcs-boutants, composent l'ossature, le squelette de tout grand édifice ogival ; les autres parties de la construction, formant le revêtement de cette ossature, remplissent l'office de simple cloison : les fenêtres occupent, entre les points d'appui de la voûte, le plus grand espace possible, et les murs, de peu d'épaisseur, sont décorés d'arcatures qui les rendent plus légers encore. Les fenêtres et les murs pourraient être supprimés sans que la construction principale en souffrît le moindre détriment.

La conséquence nécessaire du système de construction adopté pendant la période ogivale est que le plan horizontal, la forme et la disposition de toutes les parties d'un édifice sont commandés par la voûte. « Toutes les constructions des édifices religieux, dit Viollet-le-Duc, dérivent de la disposition des voûtes ; la forme et la dimension des piles, leur espacement, l'ouverture des fenêtres, leur largeur et hauteur, la position et la saillie des contreforts, l'importance de leurs pinacles, la force, le nombre et la courbure des arcs-boutants, la distribution des eaux pluviales, leur écoulement, le système de couverture, tout procède de la combinaison des voûtes. Les voûtes commandent l'ossature du monument au point qu'il est impossible de l'élever, si l'on ne commence par les tracer rigoureusement avant de faire poser les premières assises de la construction. Cette règle est si bien établie que, si nous voyons une église du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle dérasée au niveau des bases et dont il ne reste que le plan, nous pourrions tracer infailliblement les voûtes, indiquer la direction de tous les arcs, leur épaisseur. A la fin du

XIV<sup>e</sup> siècle, la rigueur du système est encore plus absolue ; on pourra tracer, en examinant la base d'un édifice, non seulement le nombre des arcs des voûtes, leur direction, et reconnaître leur force, mais encore le nombre de leurs moulures et jusqu'à leurs profils. Au XV<sup>e</sup> siècle, ce sont les arcs des voûtes qui descendent eux-mêmes jusqu'au sol, et les piles ne sont que des faisceaux verticaux formés de tous les membres de ces arcs. Après cela on se demande comment des hommes sérieux ont pu repousser et repoussent encore l'étude de l'architecture au moyen âge comme n'étant que le produit du hasard. » *Dictionnaire de l'architecture*, I, p. 190. Et dans un autre endroit du même ouvrage il ajoute : « Non seulement le plan horizontal indique le nombre et la forme des voûtes, mais encore leurs divers membres, arcs-doubleaux, formerets, arcs ogives ; et ces membres indiquent à leur tour la disposition des points d'appui verticaux, leur hauteur relative, leur diamètre. D'où l'on doit conclure que, pour tracer définitivement un plan par terre et procéder à l'exécution, il fallait, avant tout, faire l'épure des voûtes, de leur rabattement, de leurs sommiers, connaître exactement la dimension et la forme des claveaux des divers arcs. Les premiers constructeurs gothiques se familiarisèrent si promptement avec cette méthode de prendre toute construction par le haut, pour arriver successivement à tracer ses bases, qu'ils l'adoptèrent même dans les édifices non voûtés, mais portant planchers ou charpentes ; ils ne s'en trouvèrent pas plus mal. La première condition pour établir le plan d'un édifice de la fin du XII<sup>e</sup> siècle étant de savoir s'il doit être voûté et comment il doit être voûté, il faut donc que, dès que le nombre et la direction des arcs de ces voûtes sont connus, obtenir la trace des sommiers sur les chapiteaux, car ce sera la trace de ces sommiers qui donnera la forme et la dimension des tailloirs et chapiteaux, le nombre, la force et la place des supports verticaux. » *Ibid.*, IV, p. 44.

La plupart des architectes modernes ignorent complètement cette règle si sage, suivie par leurs devanciers du moyen âge ; ils n'en soupçonnent pas même l'existence. Lorsqu'on les charge de la construction d'un édifice religieux, ils dressent avant tout le plan par terre, déterminent la position et le diamètre des colonnes, l'épaisseur des murs extérieurs, etc., sans se préoccuper le moins du monde de la voûte, qu'ils remplacent fréquemment par un lattis enduit de plâtre, simulant une construction qui en réalité est souvent impossible. Voilà ce qui souvent, de nos jours, s'appelle construire des édifices en style ogival !

4. **Matériaux et appareils de construction.** De même que pendant la période romane, on chercha pendant l'époque ogivale à se procurer les matériaux dont on avait besoin, le plus près possible de l'endroit où se faisait la bâtisse; en effet, le transport offrait encore alors, comme auparavant, de grandes difficultés à cause de l'absence complète de routes pavées. Les matériaux employés sont généralement de petite dimension, parce que les engins pour les extraire, les monter et les poser étaient faibles, si on les compare aux machines puissantes dont on dispose de nos jours.

Dans les parties de la Belgique possédant des gisements de calcaire bleu (pierre de taille) ou de grès blanc, les monuments sont construits avec ces pierres. Le calcaire bleu est très commun dans nos provinces méridionales et orientales, le grès se rencontre principalement dans le Limbourg et le Brabant. Dans cette dernière province, il existe des carrières de grès aux environs de Jodoigne (Gobertange), et autrefois on en exploitait aussi entre Bruxelles, Malines et Louvain : à Vilvorde, Grimbergen, Saventhem et Dieghem. A Diest, à Aerschot, et même quelquefois à Louvain, on a fait usage de pierres ferrugineuses extraites à Rotselaer et à Langdorp.

Pour la statuaire et la sculpture décorative on a souvent employé, dans le nord de la Belgique, un grès blanc extrait à Avennes, village de la province de Liège, près de Hannut.

Là où il n'y a point de gisements de pierres, on s'est servi de briques; c'est pour cette raison que, dans une partie de la province d'Anvers et surtout dans la Flandre maritime, la plupart des monuments du moyen âge sont en briques. Dans la province d'Anvers les briques sont rouges et très poreuses, tandis que dans la Flandre maritime elles sont presque toujours d'un gris jaunâtre, très dures et très résistantes.

Les édifices en briques se rencontrent aussi fréquemment en Hollande et dans certaines contrées de l'Allemagne, notamment sur le littoral de la Mer du nord et en quelques parties de la Bavière (Munich, Ulm, Landshut, etc.).

On a souvent mêlé aux briques du grès blanc soit en cordons horizontaux, soit sur les arêtes des divers membres de la construction, soit comme encadrements et meneaux de fenêtres. L'église de Hoogstraeten offre un très beau spécimen de ce mode d'emploi du grès pour la consolidation et l'ornementation des constructions en briques.

La plupart des monuments de l'époque ogivale ont leurs murs construits en blocaille avec un revêtement en pierres de moyen appareil. Les nervures



des voûtes se composent de claveaux de pierre appareillés avec grand soin, et les triangles de remplissage sont formés de pierres minces, régulières ou irrégulières, et quelquefois aussi de briques. Dans la Flandre maritime, les nervures mêmes sont en briques spécialement façonnées à cet effet.

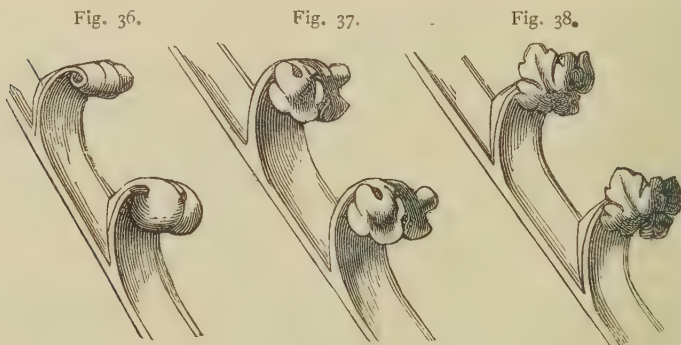
La grandeur de l'appareil est commandée par la dimension des matériaux employés. Cette dimension varie beaucoup d'une espèce de pierre à une autre. Il est des carrières dans lesquelles les bancs sont très épais, et d'autres où ils sont minces. Les constructeurs de la période ogivale ont extrait et employé les pierres telles que les leur fournissaient les bancs de carrières, en soumettant même les moulures et les divers membres de l'architecture à ces hauteurs de banc. Ne dédoublant jamais les pierres, ils les posaient, dans leurs constructions, entières, c'est-à-dire avec leur cœur ou noyau conservé dans leur partie centrale, et se contentaient de les dégrossir ou ébousiner. Ils avaient appris par expérience que, lorsqu'on respecte la hauteur des bancs de carrière, la pierre conserve toute sa force et toute sa résistance. Comme conséquence de ce principe, les revêtements des édifices ogivaux sont souvent formés d'assises de différentes hauteurs; car il est rare que tous les bancs d'une carrière aient la même épaisseur. Cette méthode de construction, on le voit, est bien différente de la méthode moderne; celle-ci exige des assises parallèles, régulières et toutes d'égale hauteur, obtenues le plus souvent au moyen de la scie au grès, avec laquelle on coupe des blocs énormes en tranches minces, toutes de même épaisseur.

5. *Sculpture monumentale.* Pendant la période romane, la sculpture d'ornement consistait dans des figures géométriques, des animaux monstrueux et parfois aussi dans l'imitation des végétaux; mais cette imitation était sèche, toujours plate et peu fouillée. Pendant la dernière moitié du XII<sup>e</sup> siècle, une révolution complète s'opère dans la sculpture ornementale : les palmettes, les feuilles perlées, les galons, les figures géométriques, les entrelacs, font place aux végétaux indigènes; en un mot, presque tout ce qui n'est pas inspiré par la flore du pays disparaît.

Les premiers artistes qui se livrent à l'étude des plantes indigènes pour les reproduire dans la sculpture d'ornement ne cherchent pas à imiter servilement dans leurs œuvres les végétaux qu'ils ont sous les yeux, mais ils les *interprètent*, c'est-à-dire qu'ils en saisissent les caractères principaux, au moyen desquels ils s'inspirent et composent à grands traits leur sculpture monumentale. Ils savent que l'art bien entendu ne consiste pas dans la re-

production scrupuleuse, sorte de photographie de la nature réelle, mais dans l'expression du réel idéalisé et transformé par le génie de l'artiste. Aussi ne font-ils aucun cas de l'exactitude organographique des végétaux; ils mêlent les espèces, prennent un bouton ou une feuille à une plante, une tige ou un fruit à un autre, et créent ainsi, en cherchant à rendre librement la physiologie de ces objets, une flore tout idéale mais en harmonie avec le but qu'ils poursuivent. Leur principe artistique est de produire un effet décoratif et monumental; c'est pour cette raison que, négligeant les détails et conservant seulement la silhouette de la plante ou le modelé des feuilles, ils font ressortir, en les accentuant vivement, les grandes lignes qui caractérisent chaque végétal et le rendent propre à devenir un motif d'ornement.

Les sculpteurs qui introduisirent dans le centre et le nord de la France ce nouveau style de sculpture monumentale pendant la dernière moitié du XII<sup>e</sup> siècle, et leurs imitateurs dans les autres parties de l'Europe au commencement du siècle suivant, s'attachèrent dans le principe à traduire dans leurs œuvres les plantes les plus humbles des bois et des champs au moment où elles font leur première pousse, où les boutons apparaissent et ne s'ouvrent encore qu'à demi, en un mot alors qu'elles ne font qu'atteindre leur premier développement. Nous avons un exemple bien connu de cette ornementation végétale rudimentaire dans les plus anciens *crochets* de chapiteaux et de rampants de gâble qui furent en usage à la fin du XII<sup>e</sup> et au commencement du XIII<sup>e</sup> siècle. Ces crochets primitifs (fig. 36) sont terminés



Crochets de rampant de gâble (xii<sup>e</sup>-xiii<sup>e</sup> siècle).

par des enroulements de feuillage, offrant une grande ressemblance avec les jeunes pousses des fougères qui sortent de terre.

Cependant les sculpteurs ne tardent pas de marcher en avant. Après avoir

pendant quelque temps puisé leurs inspirations dans l'étude du premier développement des végétaux les plus modestes, ils abandonnent bientôt ces humbles modèles et leur substituent les feuilles complètement formées, les fleurs et les fruits des arbres, des arbustes et des plantes herbacées les plus gracieuses. Ils cherchent à reproduire la vigne, le lierre, l'érable, le houx, l'églantier, le figuier, le chêne, le poirier, le nénuphar, le liseron, la renoncule, le fraisier, le trèfle, le plantain, le persil, etc. Toutefois ce changement ne s'opère pas brusquement, mais peu à peu et par des transitions successives : dans la flore monumentale, de même que dans la flore naturelle, à mesure que les temps avancent, les bourgeons s'ouvrent, les feuilles s'étalent, les boutons deviennent des fleurs et produisent des fruits. C'est à cette époque (en France vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle et ailleurs un peu plus tard) que les enroulements primitifs des crochets s'épanouissent et font place à des fleurons et des bouquets de feuillage entièrement développé (fig. 37 et 38).

On remarque que, pendant la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, lorsque l'échelle de la sculpture est grande, les détails sont sacrifiés aux masses, tandis que les ornements petits et placés près de l'œil sont soignés et finement modelés.

Interprétés d'abord, les végétaux sont dans la suite imités artistement. Voici comment Viollet-le-Duc s'exprime au sujet de l'école de sculpture qui se forma en France au XIII<sup>e</sup> siècle : « Après avoir interprété, arrangé la flore naturelle des champs, pour l'approprier aux données sévères de la sculpture monumentale, elle arrive à imiter scrupuleusement cette flore, d'abord avec réserve, en choisissant soigneusement les végétaux qui, par leur forme, se prêtent le mieux à la sculpture, puis plus tard en prenant les plantes les plus souples, les plus déliées, puis en exagérant même le modelé de ces productions naturelles. Cette seconde phase de l'art gothique est plus facile à faire connaître que la première ; elle est encore pleine d'intérêt. En se rapprochant davantage de la nature, les sculpteurs du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, observateurs fins et scrupuleux, saisissent les caractères généraux de la forme des plantes et reproduisent ces caractères avec adresse. Ils aiment les végétaux, ils connaissent leurs allures, ils savent comment s'attachent les pétioles des feuilles, comment se disposent leurs faisceaux fibreux ; ils conservent et reproduisent avec soin ces contours si beaux, parce qu'ils expriment toujours une fonction ou se soumettent aux nécessités de l'organisme ; ils trouvent dans les végétaux les qualités qu'ils cherchent à faire ressortir dans la structure de leurs édifices, quelque chose de vrai, de pratique, de

raisonné : aussi y a-t-il harmonie parfaite entre cette structure et l'ornementation. L'ornementation de l'architecture gothique de la belle époque est comme une végétation naturelle de la structure ; c'est pour cela qu'on ne fait rien qui puisse satisfaire le goût lorsqu'en adoptant le mode de construire de ces architectes raisonnateurs, on veut y appliquer une ornementation prise ailleurs ou de fantaisie. La construction gothique est la conséquence d'un système raisonné, logique ; les profils sont tracés en raison de l'objet ; de même aussi l'ornementation a ses lois comme les produits naturels qui lui servent de types. Ces artistes vont jusqu'à admettre la variété que l'on remarque dans les feuilles ou fleurs d'un même végétal ; ils ont observé comment procède la nature et ils procèdent comme elle. » *Dictionnaire de l'architecture*, V, p. 508.

Bien que guidés par les mêmes principes, les artistes des divers pays ont cependant imprimé à leurs œuvres des cachets différents. La décoration ogivale, tout comme la décoration romane, présente dans chaque contrée, dans chaque province, des caractères particuliers, dus au génie propre des artistes, à la nature variée des matériaux employés et enfin à des influences locales. C'est ainsi, par exemple, qu'à Langres, à Lyon et dans tout le pays situé entre ces deux villes, la sculpture décorative du XIII<sup>e</sup> siècle est encore tout empreinte des traditions gallo-romaines.

Fig. 39.



Clef de voûte dans  
un des clochers  
de la cathédrale de Paris.  
(Vers 1235.)

Fig. 40.



Ornements dans les voussures  
de la porte Rouge  
à la cathédrale de Paris.  
(Vers 1265.)

Fig. 41.



Voici (fig. 39 à 41) trois spécimens de la sculpture monumentale du XIII<sup>e</sup> siècle, empruntés à la cathédrale de Paris : la fig. 39 reproduit une clef de voûte exécutée vers l'année 1235 ; les fig. 40 et 41 donnent deux fragments ornant les voussures de la porte Rouge, qui date de 1265 : le premier représente un pampre, l'autre une guirlande de roses.

En Belgique, les sculptures d'ornement du XIII<sup>e</sup> siècle ne sont pas communes. Cette rareté s'explique, du moins en partie, par l'influence prépondérante qui continua à

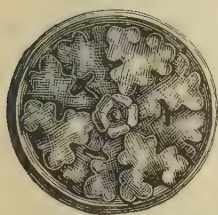


Fig. 42.



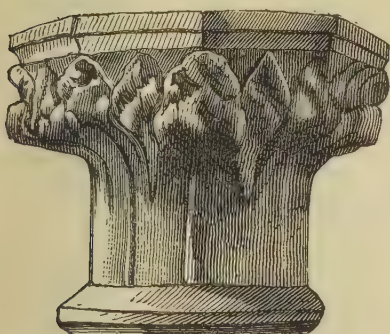
Clef de voûte, en bois, de l'église des Dominicains à Gand. (1250-1260).

Fig. 43.



Clefs de voûte, en bois, de l'église des Dominicains à Gand. (1250-1260).

Fig. 45.



Chapiteau provenant de l'église de Notre-Dame à Namur. (xiii<sup>e</sup> siècle).

II<sup>e</sup> ÉD. t. 2.

Fig. 44.



qu'aux premières années du XIII<sup>e</sup> siècle.

Les monuments du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle des bords de la Meuse offrent presque tous des sculptures décoratives empruntées au règne végétal, traitées d'une manière toute particulière. Elles consistent

Fig. 46.

Fig. 47.



Ornements de la porte Rouge à la cathédrale de Paris.

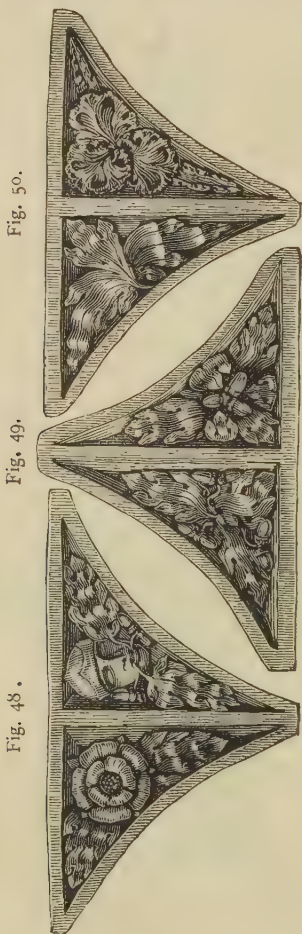
3

dans d'assez larges feuilles, extrêmement peu fouillées et plus ou moins ondulées, appliquées sur les corbeilles des chapiteaux. On les rencontre à Dinant, Namur, Huy, Amay, Liège et Maestricht. Notre fig. 45 reproduit une de ces sculptures mosanes, qu'on voyait autrefois à l'ancienne église de Notre-Dame à Namur.

Marchant toujours en avant, les sculpteurs du XIV<sup>e</sup> siècle abandonnent peu à peu la noble et gracieuse simplicité que ceux du XIII<sup>e</sup> siècle étaient parvenus à imprimer à toutes leurs œuvres ; ils s'adonnent passionnément

à l'imitation de la nature réelle et choisissent de préférence les plantes d'un modelé tourmenté ; ils les reproduisent avec une rare perfection, mais ils en exagèrent outre mesure les ondulations et les contours. Ces ondulations, qui constituent un des caractères distinctifs de la sculpture décorative du XIV<sup>e</sup> siècle, se rencontrent déjà quelquefois, quoique rarement, pendant la dernière moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, comme dans les deux spécimens, empruntés à la porte *Rouge* de la cathédrale de Paris, que reproduisent nos fig. 46 et 47. Les sculptures du XIV<sup>e</sup> siècle sont souvent inférieures à celles du XIII<sup>e</sup>, parce qu'elles sont moins largement traitées et manquent de simplicité dans leurs contours et dans leur modelé ; en un mot, elles visent déjà trop à l'effet. Le XIV<sup>e</sup> siècle produisit néanmoins des œuvres sculpturales d'un grand mérite.

Nous possédons, en Belgique, plusieurs sculptures remarquables du XIV<sup>e</sup> siècle : 1<sup>o</sup> les feuillages des chapiteaux et les crochets des rampants de gâble qu'on voit aux halles de Louvain ; 2<sup>o</sup> les écoinçons des arcatures qui, dans plusieurs églises du XIV<sup>e</sup> siècle, décorent le

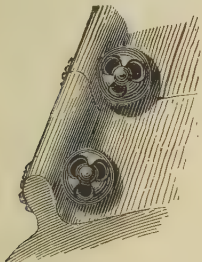


Écoinçons des arcatures à la chapelle des comtes de Flandre à Courtrai. (Vers 1374).

nu des murs sous les appuis des fenêtres (église métropolitaine à Malines, du Sablon à Bruxelles, chapelle des comtes de Flandre, à Courtrai, fig. 48, 49 et 50); 3<sup>o</sup> les guirlandes de feuillages et de fruits qui ornent les voussures des portes de quelques grands monuments.

Dans les édifices du XIV<sup>e</sup> siècle, les Anglais font un fréquent usage de deux ornements qui leur sont propres; ce sont le *ball-flower* (fleur à balle

Fig. 51.



Ball-flower.

Fig. 52.

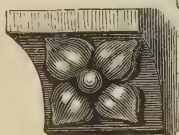


Fig. 53.

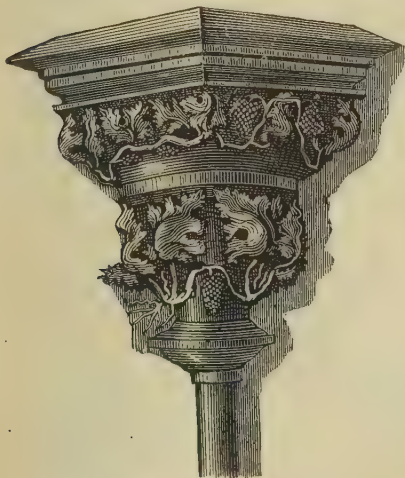


Four-leaved flowers.

ou à boule) et le *four-leaved flower* (fleur crucifère ou à quatre pétales); on les rencontre principalement dans les gorges des moulures qui encadrent les

portes et les fenêtres. Le *ball-flower* consiste dans une espèce de boule enserrée étroitement dans une fleur à trois pétales (fig. 51); le *four-leaved flower*, dont le centre est quelquefois formé d'une boule, possède, comme son nom l'indique, quatre pétales, toujours étalées et de formes très diverses (fig. 52 et 53).

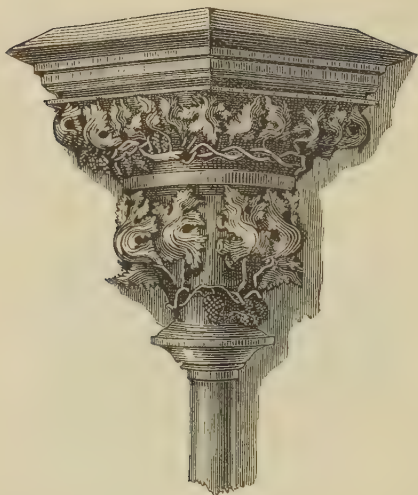
Fig. 54



Chapiteau-console à l'hôtel de ville de Louvain.  
(Vers 1450).

Au XV<sup>e</sup> siècle, la sculpture monumentale tombe de plus en plus dans la recherche. Les artistes de cette époque prennent les plantes à feuillages très découpés, telles que le chardon, l'armoise, la passiflore, la vigne, etc., pour les imiter, en exagérant les échancrures pro-

Fig. 55.



Chapiteau-console, à l'hôtel de ville de Louvain.  
(Vers 1450).

fondes et les lobes anguleux des feuilles de ces plantes. Leurs sculptures sont fines, maigres et fouillées à l'excès. Un ornement qu'on voit fréquemment à partir du commencement du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, principalement sur les corbeilles des chapiteaux, est celui qu'on appelle communément la *feuille de chou*, à cause de sa ressemblance plus ou moins forte avec la feuille du chou frisé.

Les quatre exemples de décoration végétale que nous reproduisons (fig. 54 à 57) suffisent pour donner une idée exacte de la décadence

successive de la sculpture au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. Les chapiteaux-consoles de l'hôtel de ville de Louvain, qui datent de 1450 environ (fig. 54 et 55), sont ornés

Fig. 56.



Fig. 57.



Crochets de rampant de gâble  
à l'église de Saint-Pierre  
à Louvain. (Vers 1465.)

au jubé de l'église de Saint-Pierre  
à Louvain. (Vers 1490).



Fig. 59.

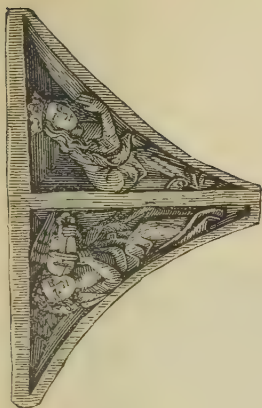
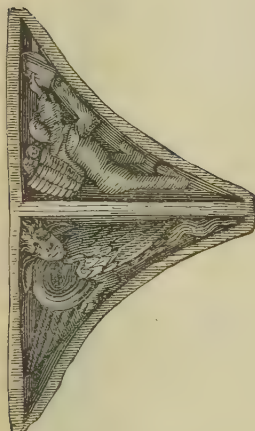


Fig. 58.



Écoinçons des arcatures à la chapelle des comtes de Flandre à Courtrai. (Vers 1374).

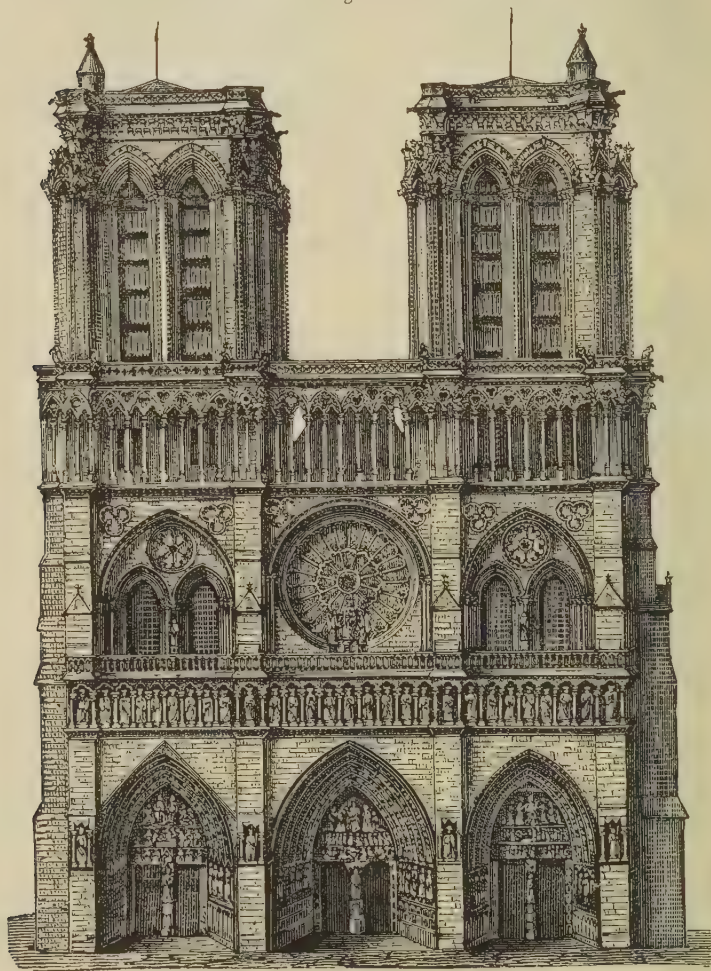
de feuillages présentant encore quelque analogie avec la décoration végétale de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, mais beaucoup plus tourmentés et plus profondément découpés. A mesure que l'on avance dans le XV<sup>e</sup> siècle, les feuilles ont des échancrures de plus en plus grandes et accentuées (fig. 56); et vers 1490, elles finissent par ne plus se composer que de laciniures longues et aiguës, offrant la plus grande ressemblance avec certaines variétés du chardon (fig. 57).

On trouve aussi, dans la sculpture décorative de la période ogivale, des scènes historiques, légendaires et symboliques, ainsi que des représentations d'animaux réels ou fabuleux (fig. 58 et 59). Les animaux fantastiques et les figures grotesques, assez rares à l'intérieur des édifices, se rencontrent souvent dans la décoration extérieure des monuments, comme gargouilles, corbeaux, modillons, et même quelquefois comme ornements remplaçant les crochets de rampant de gâble (halles de Louvain).

Pendant toute la durée de la période ogivale, les sculptures étaient complètement achevées avant la pose. Les *tailleurs d'images*, car c'est ainsi qu'on appelait alors les sculpteurs, terminaient leurs pièces sur le chantier, et celles-ci étaient mises en place par les maçons. Jamais un sculpteur ne montait sur le tas ou les échafaudages. Cette méthode n'empêcha cependant par les artistes du moyen âge de traiter d'une manière différente les sculptures destinées à être placées à l'extérieur, et celles qui devaient décorer l'intérieur d'un édifice; les premières, exposées à la lumière directe du jour, sont traitées plus franchement et offrent des saillies beaucoup plus accusées, tandis que les autres reçoivent un modelé plus doux, en harmonie avec la lumière diffuse qui les éclaire.

6. *Façades.* Au moyen âge, les faces extérieures des monuments sont toujours le résultat, l'expression des dispositions intérieures. En vertu de ce principe, les façades occidentales des églises reproduisent, dans leur ensemble, la coupe transversale des nefs. De plus, comme la forme de cette coupe est à peu près la même dans un grand nombre d'églises ogivales, il

Fig. 60



Façade occidentale de l'église de Notre-Dame à Paris (xiii<sup>e</sup> siècle).

en résulte que l'aspect général de beaucoup de façades présente aussi une grande ressemblance. Malgré cette similitude dans l'ensemble de la masse et des contours extérieurs, l'ordonnance et l'ornementation des façades sont extrêmement variées.

Les plus belles façades ogivales sont, sans contredit, celles des grandes cathédrales françaises. Elles se composent communément de plusieurs zones horizontales et parallèles. Le rez-de-chaussée est formé de trois portails donnant entrée dans les trois nefs : le portail central, qui est la porte d'honneur, est plus large et plus richement orné que les deux autres. Au-dessus des portails s'élèvent deux ou trois étages décorés d'arcatures ou percés de roses et de fenêtres. A Paris, à Reims, à Amiens et à Burgos en Espagne, on a placé, sans doute pour symboliser l'origine royale de Notre-Seigneur Jésus-Christ, les statues des rois de Juda dans une galerie formée d'arcatures. Les deux portails latéraux sont régulièrement surmontés de deux tours élevées. Nous donnons (fig. 60) la façade de Notre-Dame de Paris.

Les façades des grandes églises anglaises et allemandes (Cologne excepté) ne sont pas aussi richement décorées que celles des cathédrales françaises. Leur ordonnance est moins régulière et leur ornementation manque souvent de bon goût. Beaucoup de grandes églises allemandes ont leur façade occidentale flanquée de deux tours élancées.

En Italie, toute l'ornementation des façades ogivales consiste le plus souvent en arcatures aveugles soutenant les rampants du gâble, ou en effets d'incrustation produits par l'emploi de marbres de différentes couleurs (blanc, brun, rouge et noir). On voit rarement, sur les façades des églises de ce pays, des rangées horizontales d'arcades ou d'arcatures. Les baies des portes sont encadrées par deux ou plusieurs rangs de colonnettes et de tores, en retraite les uns sur les autres. Les tores, et même quelquefois les fûts des colonnettes, sont taillés en torsades ou chargés de sculptures d'ornement empruntées au règne végétal.

En Belgique, peu de grandes églises ont trois portes à la façade principale ; la plupart n'ont qu'un seul portail. Les roses, qui sont très communes dans les façades françaises, ne se rencontrent qu'exceptionnellement en Belgique.

Plusieurs églises de moyenne grandeur, élevées au commencement du XIII<sup>e</sup> siècle dans la partie occidentale de la Belgique, ont leurs façades flanquées de deux petites tourelles cylindriques. Telles sont les églises de Notre-Dame à Bruges, de Saint-Nicolas à Gand et de Saint-Quentin à

Fig. 61.



Église de Saint-Quentin à Tournai.

Tournai (fig. 61). On observe la même disposition à l'ancienne chapelle du XIII<sup>e</sup> siècle, qui se trouve au Binnenhof de La Haye.

Les églises de la Belgique orientale, notamment celles des bords de la Meuse, sont souvent entièrement dépourvues de porte à leur façade occidentale (Notre-Dame à Huy ; Saint-Jacques et Sainte-Croix à Liège ; Saint-Servais et Notre-Dame à Maestricht ; Saint-Germain à Tirlemont). Dans cette même région, on trouve aussi des églises munies, à leur façade occidentale, d'une porte de petite dimension et très sobrement décorée, tandis qu'au côté sud ou nord de l'édifice on adosse des porches assez vastes, souvent décorés de statues, de sculptures décoratives ou de peintures (Notre-Dame à Tongres).

Les façades des églises rurales offrent toujours une grande simplicité. Le plus souvent couronnées par un clocher, elles sont percées au rez-de-chaussée d'une porte centrale, et à l'étage d'une ou de trois fenêtres.

Dans les églises de la Flandre maritime, la façade se termine par trois pignons d'égale hauteur. Cette particularité est, comme nous l'avons fait remarquer ci-dessus, p. 22-23, le résultat du plan même des édifices de cette contrée.

7. **Porches.** Au XIII<sup>e</sup> siècle, les Bénédictins élevèrent encore, en France, quelques-uns de ces vastes porches fermés ou antéglises que nous avons signalés ci-dessus, I, p. 363. C'est ainsi, par exemple, que le vaste porche de Cluny, dont nous avons fait connaître les dimensions extraordinaires, fut construit vers l'année 1220. Au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle, l'usage des grands porches fermés fut complètement abandonné.



Presque toutes les grandes églises de la période ogivale sont munies d'un ou de plusieurs porches, placés devant la façade occidentale ou devant les entrées latérales. On a même quelquefois, pendant l'époque ogivale, ajouté des porches à des églises romanes (porche méridional de Saint-Servais à Maestricht).

Les porches adossés à la façade principale des églises ogivales ou pratiqués sous le clocher qui couronne cette façade ne se rencontrent presque plus en France à partir du XIII<sup>e</sup> siècle. En Belgique, en Allemagne et en Angleterre, ils sont moins rares. On en trouve, par exemple, à l'église de l'abbaye de Villers (XIII<sup>e</sup> siècle), à la cathédrale de Tournai, à Notre-Dame de Dinant (XIV<sup>e</sup> siècle) et à l'église de Saint-Gommaire à Lierre (XV<sup>e</sup> siècle). Le porche de Villers a peu d'élévation ; celui de Tournai embrasse toute la largeur de la façade de la cathédrale, et celui de Lierre est construit en hors-d'œuvre.

Fig. 62.



Porche latéral à l'église de Baudour.  
(Commencement du XVI<sup>e</sup> siècle.)

Pendant la période ogivale, beaucoup de porches furent élevés devant les entrées latérales. Les porches nord et sud de la cathédrale de Chartres, qui datent des premières années du XIII<sup>e</sup> siècle, sont les plus beaux monuments de ce genre. En Belgique, nous avons aussi quelques porches latéraux remarquables ; on peut citer : 1<sup>o</sup> du XIII<sup>e</sup> siècle, celui de Saint-Servais à Maestricht, 2<sup>o</sup> du XIV<sup>e</sup> siècle, ceux de Saint-Martin à Ypres, du Sablon à Bruxelles, des églises de Hal, de Dinant et de Walcourt ; 3<sup>o</sup> du XV<sup>e</sup> siècle, ceux de Saint-Pierre à Louvain (marqué de la lettre C sur le plan de la page 16 resté inachevé), et de Notre-Dame à Anvers (1). Tous ces porches, composés d'une ou deux travées, sont

fermés sur trois côtés, et ornés à l'intérieur de statues portées sur des culs-

(1) Le porche nord de Notre-Dame d'Anvers fut construit, en 1612, par Jean Van den Sande et Antoine De Weese.

de-lampe et couronnées de dais. On bâtit aussi, mais rarement, des porches ouverts sur trois côtés ou fermés par des claires-voies sur les deux côtés latéraux. Le petit porche, élevé au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle devant l'entrée latérale de l'église de Baudour (Hainaut), appartient à cette dernière classe (fig. 62).

Les églises rurales sont quelquefois munies, surtout au côté méridional, de petits porches, généralement peu ornés, ayant la forme d'un simple apentis ou d'un portique peu élevé.

En Allemagne et dans toute l'Eutope centrale, les grandes églises eurent le plus souvent, comme pendant la période romane (ci-dessus I, p. 364), leur porche en hors-d'œuvre adossé soit à la façade occidentale, soit à l'un des bas côtés. Ils continuèrent à être appelés *Paradies* ou *Vorhalle*. Les uns sont ouverts sur trois de leurs côtés; les autres occupent la partie de la façade principale comprise entre les contreforts. Quelques-uns, par exemple celui de la cathédrale d'Ulm, sont formés d'arcades d'une élévation extraordinaire; un porche semblable se rencontre en Angleterre à la cathédrale de Peterborough.

8. **Portes.** En France, et aussi à Cologne, les cathédrales et les grandes églises ogivales sont généralement dépourvues de porches devant leur façade principale; mais leurs portes, formant de véritables *portails* (1), sont décorées avec la plus grande recherche.

Les portes principales des grandes églises françaises du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle se distinguent par la richesse extraordinaire des sculptures de tout genre dont elles sont ornées. Elles présentent des embrasures très larges, s'évasant de l'intérieur à l'extérieur, et divisées en deux parties égales par un montant ou pied-droit vertical, qui a reçu le nom de *trumeau*; voyez la façade de Notre-Dame de Paris, p. 38, fig. 60. Devant le trumeau se trouve, sous un dais, une grande statue représentant le Sauveur bénissant, la sainte Vierge avec l'Enfant, ou quelquefois aussi le patron de l'église. Des bas-reliefs cou-

(1) Les portails sont « des ébrasements, dit Viollet-le-Duc, ménagés extérieurement en avant des portes principales des églises pour former un abri. Ce qui distingue le portail du porche, c'est que le portail ne présente pas, comme le porche, une avancée en hors-d'œuvre, mais dépend des portes elles-mêmes. Bien que les portes des cathédrales de Paris, de Bourges, d'Amiens, de Reims, de Rouen, de Sens, de Senlis, soient abritées par des voussures profondes surmontées même de gâbles, comme à Amiens et à Reims, cependant on ne saurait donner à ces saillies le nom de porches. » *Dictionnaire de l'architecture*, VII, p. 313.

vrent ordinairement la base du trumeau et les soubassements des embrasures. Les tympanes sont régulièrement divisés en trois bandes horizontales, sur lesquelles on a figuré, en relief, des sujets religieux ; des statues de grande dimension et en nombre considérable garnissent les parois verticales des portes, tandis que les voussures reçoivent plusieurs rangées parallèles de statuette placées sous des dais. Toutes ces sculptures représentent de saints personnages, des faits empruntés à l'histoire de l'ancien et du nouveau Testament et à la légende, ou certains dogmes de la foi. Pendant la durée de la période ogivale, on n'a jamais figuré, sur les façades des églises, que des sujets religieux ou des personnages distingués par leur sainteté. C'est donc à tort qu'en restaurant la façade occidentale de l'église de Sainte-Gudule à Bruxelles, on a remplacé les statues des saints et des saintes qui s'y trouvaient précédemment par celles des ducs de Brabant et d'autres personnages profanes.

Les plus riches portes du XIII<sup>e</sup> siècle sont celles des cathédrales de Chartres, Paris, Amiens, Bourges, Strasbourg, Reims et Cologne. A Reims les sculptures des tympanes sont remplacées par des rosaces clôturées au moyen de vitraux peints.

Nous ne possédons, en Belgique, que peu ou point de portes de grands édifices remontant au XIII<sup>e</sup> siècle. Il existe, à la façade de l'hôpital de Bruges, un tympan de porte du XIII<sup>e</sup> siècle ; il est divisé, comme ceux des églises françaises, en bandes horizontales ornées de bas-reliefs ; la porte dite *de la Vierge*, adossée au chœur de l'église de Notre-Dame à Huy, pourrait bien aussi dater de la même époque.

Les voussures des portes, des fenêtres et des gâbles de pignons, sont quelquefois munies, à l'intérieur, d'un appendice en pierre qu'on appelle *redent* ; cet ornement se trouve aussi, mais rarement, (église de Saint-Jacques à Liège) à l'intrados des grandes arcades reliant les colonnes qui séparent la grande nef des bas côtés. Les redents sont des découpures en forme de dent ou de pointe, garnissant l'intrados d'un arc ; par extension, ce nom a été appliqué aussi à des ornements analogues placés sur les montants des gâbles et des pignons. Nous donnons à la page suivante trois exemples de redents : le premier (fig. 63) est un redent *simple*, le second et le troisième (fig. 64 et 65) sont des redents *fleuronnés* ; les deux premiers appartiennent au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup>, et le dernier au XV<sup>e</sup> siècle.

Dans les édifices du XIV<sup>e</sup> siècle, les portes sont encore bien conçues ; cependant elles n'ont plus cette grandeur qui caractérise les portes du XIII<sup>e</sup> siècle.

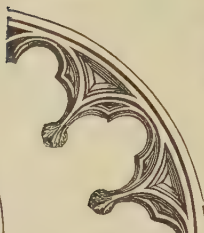
Fig. 63.

Fig. 64.

Fig. 65.



Redents simples  
du XIII<sup>e</sup> siècle.



Redents fleuronnés  
du XIII<sup>e</sup> ou XIV<sup>e</sup> siècle.



Redents fleuronnés à S.-Pierre  
de Louvain (XV<sup>e</sup> siècle).

Les profils de leurs moulures sont maigres et trop multipliés; la statuaire, abandonnant la noble simplicité, se livre à la recherche et au maniéré, et par là même s'abaisse et se rapetisse. Malgré ces défauts, les grandes portes d'église du XIV<sup>e</sup> siècle offrent encore un véritable mérite de composition et des qualités qu'on chercherait en vain dans les monuments des siècles postérieurs. Il y en a de très belles aux entrées latérales des églises de Notre-Dame à Dinant, de Saint-Martin à Ypres, de Notre-Dame-du-Sablon à Bruxelles et de Notre-Dame à Tongres.

Les grandes portes du XV<sup>e</sup> et du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle offrent les mêmes dispositions générales que celles du siècle précédent, avec cette différence toutefois que les colonnettes cylindriques, adossées aux embrasures des portes et supportant les retombées des voussures, font place à des moulures prismatiques, ordinairement sans chapiteau, qui, en se prolongeant, forment les voussures mêmes de l'archivolte. Ces portes ont des embrasures très profondes parce qu'elles sont régulièrement construites entre deux contreforts saillants de la façade.

Le trumeau et le tympan des grandes portes du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle portent toujours des statues de saints placées sous des dais et s'appuyant sur des culs-de-lampe richement sculptés. Dans beaucoup de monuments les statues ont disparu.

D'ordinaire les baies ogivales des portes, et souvent celles de l'entrée des porches, sont encadrées par un gâble en forme de pignon. Au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup> siècle, ce gâble représente l'extrémité d'un toit à double versant avec une inclinaison d'un angle variant entre 45 et 90 degrés; voyez le portail nord de Notre-Dame de Paris, p. 38, fig. 60. Au XV<sup>e</sup> siècle, les baies de toutes les portes, grandes et petites, et quelquefois aussi celles des fenêtres sont couronnées par des ogives infléchies, comme nous l'avons expliqué ci-dessus, p. 3.



Au XII<sup>e</sup> siècle, les rampants des gâbles sont presque toujours ornés de crochets enroulés (fig. 36) ; dès le commencement du XIII<sup>e</sup> siècle, les enroulements ou extrémités de ces crochets s'épanouissent et deviennent des fleurons (fig. 37 et 38). Les crochets sont remplacés, au XIV<sup>e</sup> siècle, par des feuilles monumentales, que souvent on désigne encore sous le nom de *crochets*, par des redents ou par des animaux fantastiques ; aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, ce sont des feuilles de chou (fig. 56 et 57). Ces ornements, peu nombreux et fort espacés au XIII<sup>e</sup> siècle, se multiplient et se rapprochent à mesure que l'art ogival marche vers sa décadence. Le sommet des gâbles, ou des ogives infléchies qui remplacent les gâbles au XV<sup>e</sup> siècle, se termine soit par un fleuron (fig. 9 et 10, p. 3) soit par une statue posée sur un amortissement en forme de socle.

Les portes de second et de troisième ordre offrent plus de simplicité que celles que nous venons de décrire. Elles sont dépourvues de trumeau, et à

Fig. 66.



Porte du XV<sup>e</sup> siècle, à l'église de Saint-Jacques à Louvain.

cause de leurs embrasures généralement peu profondes, leur encadrement a beaucoup moins de largeur que dans les portes de premier ordre. Il ne se compose, au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup> siècle, que de deux, trois ou quatre colonnettes, en retraite les unes sur les autres, et recevant les tombées d'un nombre égal de voûssures. Dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, les colonnettes furent remplacées par des moulures prismatiques, presque toujours sans chapiteau (fig. 66). Jusqu'au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, on entoura souvent l'archivolte des portes, et quelquefois aussi celui des fenêtres, d'un rebord extérieur en forme de larmier, dont les extrémités reposent, à la hauteur de la naissance de l'ogive, sur des modillons sculptés (fig. 66), représentant des figures accroupies, des animaux

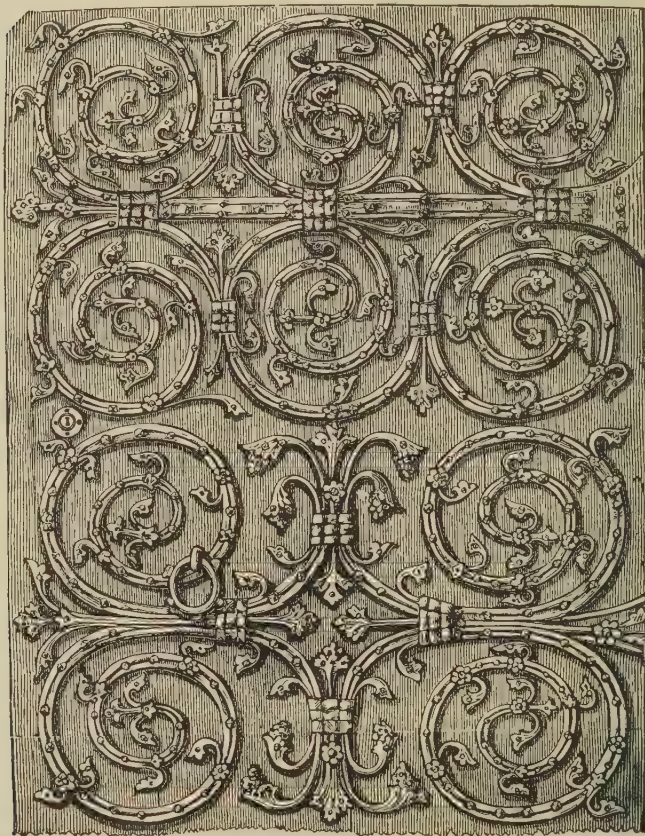
fantastiques ou des têtes grimaçantes; ce rebord est parfois orné de crochets, de feuilles monumentales ou de figures grotesques (halles de Louvain).

Nous donnons (fig. 66) une jolie petite porte, aujourd'hui murée, que l'on voit à l'église de Saint-Jacques à Louvain; elle date du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle.

Les tympanans des portes de second et de troisième ordre sont presque toujours ornés d'une ou de trois statues, rarement, comme au béguinage de Saint-Trond, de figures géométriques, telles que trèfles et quadrilobes.

9. **Pentures.** Les constructeurs romans avaient déjà, comme nous l'avons

Fig. 67.

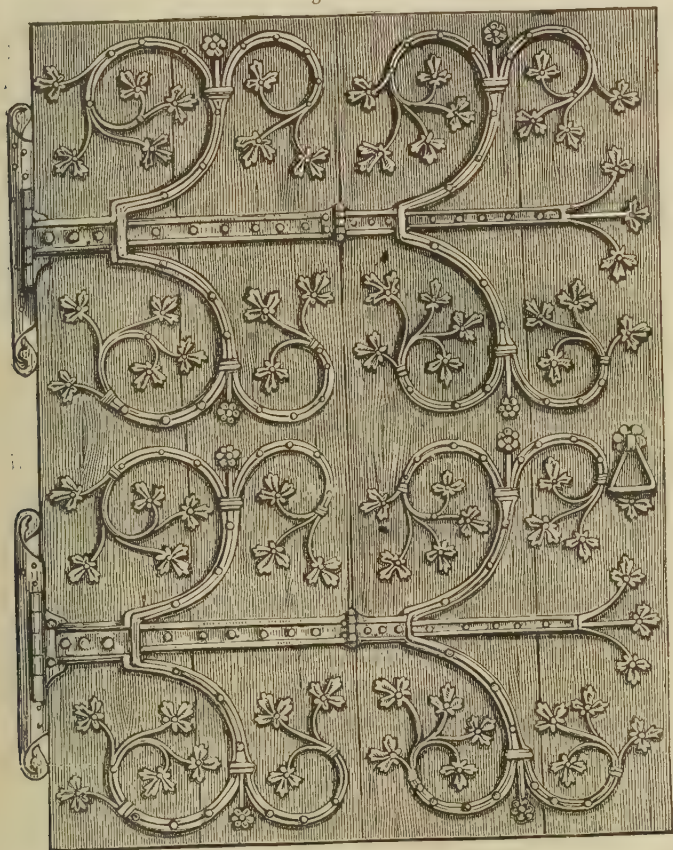


Penture et fausse penture estampées de la porte de la trésorerie, à l'église de Saint-Paul à Liège (xiii<sup>e</sup> siècle). Échelle : 1/10 de l'original.

expliqué (I, p. 371), converti en motif d'ornementation les pentures et les fausses pentures qu'ils employaient pour assembler les frises composant les vantaux des portes. Les architectes de la période ogivale dépassèrent de bien loin leurs devanciers dans ce genre de décoration.

Au XIII<sup>e</sup> siècle, et même parfois encore au XIV<sup>e</sup>, les pentures représentent des rinceaux enroulés, ornés de feuillages, de fleurs et de fruits. Leurs différentes parties sont réunies avec un art et une adresse remarquables, quoique, à cette époque, les moyens de fabrication fussent très faibles. On ne possédait pas alors, comme nous l'avons dit ci-dessus, I, p. 450, les machines

Fig. 68.



E. GUILLON.

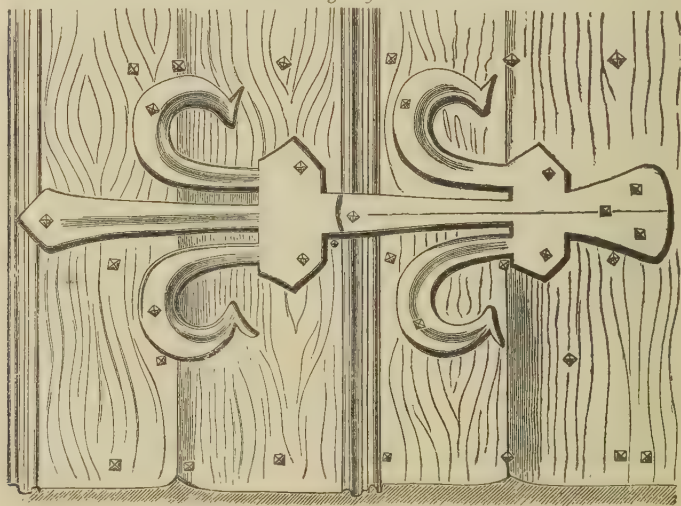
Penture du XIV<sup>e</sup> siècle, à l'église de Saint-Jean à Liège. Échelle : 1/10 de l'original.



puissantes dont dispose l'industrie moderne pour produire et forger le fer ; il n'y avait ni laminoirs, ni cylindres, ni filières. Un martinet mu par un cours d'eau constituait pour ainsi dire la seule ressource des usines du moyen âge. Le fer, obtenu en lopins d'un poids médiocre, était livré au forgeron qui, à force de bras, convertissait ces lopins en barres ou pièces plus ou moins menues. On ne connaissait ni la lime ni les cisailles. Malgré cette pauvreté de moyens de fabrication, les forgerons du moyen âge ont produit des chefs-d'œuvre de ferronnerie. On peut même affirmer que, dans plusieurs pays, l'art du forgeron atteignit son apogée au XIII<sup>e</sup> siècle. Les pentures du commencement de la période ogivale se distinguent de celles des époques postérieures en ce que, ordinairement, elles sont *estampées*, c'est-à-dire travaillées en relief au moyen d'estampes ; voyez ci-dessus, I, p. 226. C'est par l'estampage qu'on a obtenu ces rinceaux pleins de vie et ces superbes grappes qui caractérisent les pentures des portes de toutes les grandes églises du XIII<sup>e</sup> siècle. Nous donnons (fig. 67) une penture et une fausse penture du XIII<sup>e</sup> siècle, que l'on voit encore aujourd'hui à la trésorerie de la cathédrale de Liège.

Les pentures estampées devinrent rares en France dès le commencement du XIV<sup>e</sup> siècle, tandis qu'en Belgique on les employa encore assez souvent au XIV<sup>e</sup> et même quelquefois au XV<sup>e</sup> siècle, comme à l'église de Notre-Dame

Fig. 69.



Fausse penture plate du refuge de Tronchiennes à Gand (XV<sup>e</sup> siècle).



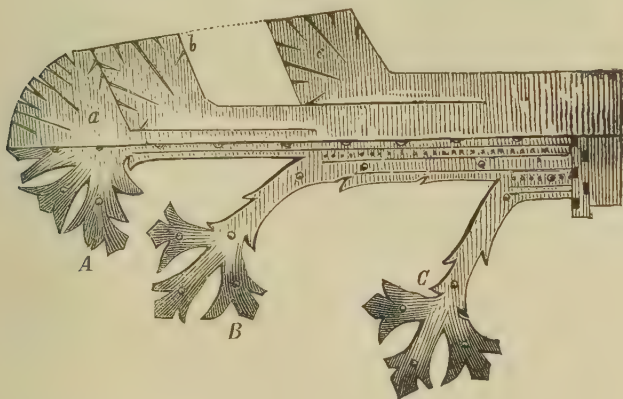
à Hal. Nous donnons (fig. 68) deux pentures estampées, du XIV<sup>e</sup> siècle, que l'on trouve sur un vantail d'armoire à reliques, conservé à l'église de Saint-Jean à Liège. Ces pentures, autrefois dorées, recouvraient un panneau peint en bleu.

En France, on trouve, aux portes des cathédrales de Paris, de Sens, de Noyon, de Rouen, etc., de superbes pentures estampées qui sont, comme celle de la cathédrale de Liège, de véritables chefs-d'œuvre de ferronnerie.

Vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, on voit apparaître en France les pentures *plates*, c'est-à-dire découpées dans une pièce de fer battu, rarement travaillé au repoussé. Leur usage devint général chez nos voisins du midi dès les premières années du XIV<sup>e</sup> siècle; dans les autres pays, notamment en Belgique, elles furent employées, au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle, simultanément avec les pentures estampées. Nous donnons (fig. 69) un exemple de fausse penture plate, emprunté à une porte de l'ancien refuge de Tronchiennes à Gand.

La figure 70 explique la fabrication des pentures plates. La partie supérieure représente la plaque de fer battu, découpée et prête à être mise au feu par le forgeron; la partie inférieure donne la penture achevée, telle qu'elle se présente après avoir été martelée. Par le travail du serrurier les parties *a*, *b* et *c* ont été converties dans les rinceaux A, B et C.

Fig. 70.

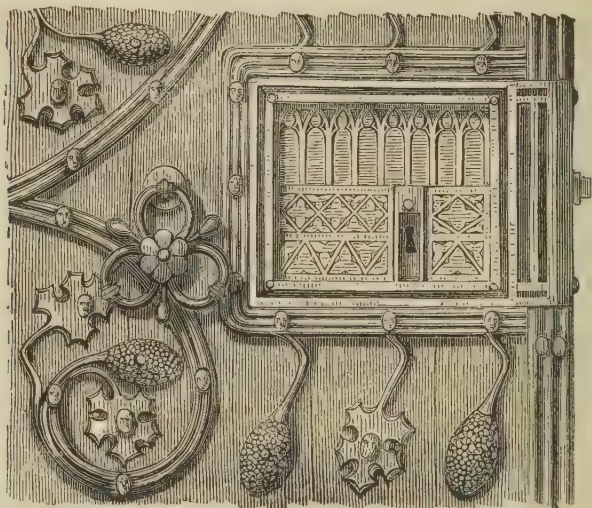


Penture plate de l'abbaye de Poissy (France).

Les ferronniers du moyen âge cherchèrent un motif d'ornementation, non seulement dans les pentures, mais aussi dans tous les autres accessoires des portes, tels que les clous, le marteau, la poignée et la serrure. Voici

d'abord 1<sup>o</sup> une belle serrure (fig. 71), de la fin du XIV<sup>e</sup> ou du commencement du XV<sup>e</sup> siècle, que l'on voit à l'église de Notre-Dame à Hal ; ensuite 2<sup>o</sup> une autre (fig. 72), du XV<sup>e</sup> siècle, de la collection de M. Gust. Vermeersch. On en trouve également un grand nombre de très belles, mais de moindres dimensions, à des armoires pratiquées dans l'épaisseur des murs, à l'église de Saint-Pierre de Louvain.

Fig. 71.



Serrure et poignée à l'église de Notre-Dame de Hal. (Vers 1400.)

On appelle *pentures flamandes* les pentures doubles ou appliquées sur les deux côtés du vantail. « Les bandes flamandes, dit Jousse dans son *Art du serrurier* publié en 1627, sont faites de deux barres de fer soudées l'une contre l'autre et replyées en rond pour faire passer et tourner le gond. Après qu'elles sont soudées, on les ouvre et sépare l'une de l'autre, autant que la porte a d'épaisseur, puis on les recourbe, le plus quarrément que l'on peut pour les faire joindre et serrer des deux costez de la porte, principalement du costé de dehors : ceste façon de bande vaut mieux que les communes parce qu'elles prennent les deux costez de la porte. »

Au lieu de *pentures* proprement dites, on s'est aussi servi, dans quelques contrées, de bandes de fer mesurant environ 2 1/2 centimètres de largeur sur 1 d'épaisseur, appliquées sur le vantail à 20 ou 30 centimètres de distance les unes des autres et s'entre-croisant de manière à former un réseau à mailles carrées ou losangées couvrant toute la face extérieure du battant.

Fig. 72.



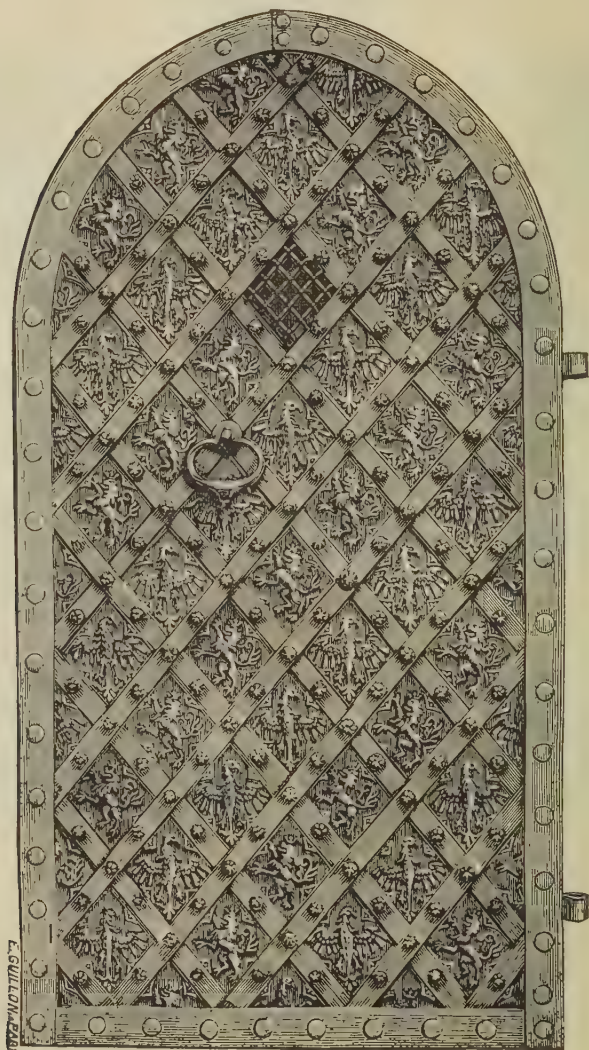
Serrure de la collection de M. G. Vermeersch. (D'après *L'art ancien à l'exposition nationale de 1880.*)

C'est dans l'Europe centrale, particulièrement en Bavière, en Bohême et en Autriche, que les vantaux à réseau losangé se rencontrent communément. Le champ des losanges est régulièrement couvert de plaques d'étain ou de fer blanc, estampées et reproduisant des figures héraldiques, ordinairement des lions couronnés et des aigles aux ailes éployées. Ces plaques sont retenues par des bandes de fer, qui elles-mêmes sont fixées sur le vantail au moyen de rivets à tête saillante et découpée en forme de rosette. Notre fig. 73 donne



un joli spécimen de ce genre de portes, qui a figuré à l'exposition de l'art ancien au pays de Liège, en 1881.

Fig. 73.



Vantaill de porte avec armaturé losangée, provenant de l'Allemagne orientale.



Fig. 74.

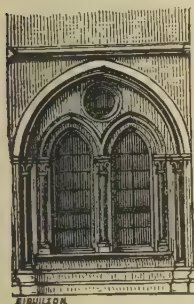


Partie d'une armature de porte,  
à l'église de Santa Maria del Mar  
à Barcelone (xiv<sup>e</sup> siècle).

Les vantaux couverts de bandes de fer qui s'entre-croisent sont également très communs en Espagne; mais les bandes, au lieu d'être disposées en losanges, le sont en carrés, dans lesquels on inscrit soit des quadrilobes, soit des cercles à redents fleuronnés, soit des figures symboliques, telles que des croix. L'armature dont notre fig. 74 reproduit un carré est empruntée à l'église de Santa Maria del Mar à Barcelone, édifice du xiv<sup>e</sup> siècle. Les têtes des rivets des portes espagnoles sont toujours très grandes, très saillantes et de forme hémisphérique.

10. **Fenêtres.** Pendant la période de transition et au commencement de l'époque ogivale, les baies des fenêtres sont étroites, peu élevées et fermées, à leur partie supérieure, par des lancettes ou ogives aiguës. Ces baies, presque toujours réunies au nombre de deux ou de trois, sont séparées par des pieds-droits en forme de meneau, et souvent encadrées sous un arc de décharge commun. On appelle *meneaux* les montants en pierre qui divisent une fenêtre en travées ou compartiments verticaux. Dans les lancettes triples la baie du milieu est généralement plus élevée que ses voisines.

Fig. 75.



Lancettes géminées au beffroi  
de Tournai.

Fig. 76.



Fig. 77.



Lancette triple à La Madeleine  
à Tournai.

On trouve des lancettes géminées au beffroi de Tournai (fig. 75 et 76), et des lancettes triples dans plusieurs églises de la même ville (fig. 77), à l'église de Pamele à Audenarde (fig. 78 et 79) et dans la plupart des monuments du commencement du XIII<sup>e</sup> siècle.

Fig. 78.

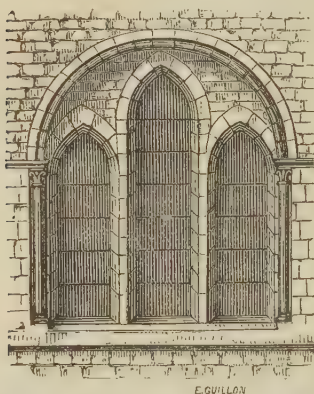
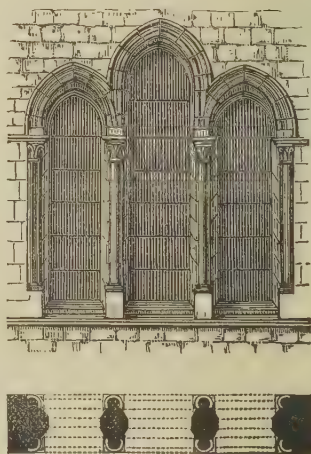


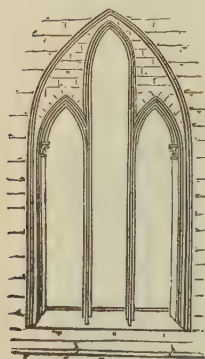
Fig. 79.



Lancettes triples à l'église de Pamele à Audenarde.

Dans la suite, c'est-à-dire en France au commencement du XIII<sup>e</sup> siècle et, dans les autres pays, quelques années plus tard, au lieu d'accoupler les baies des fenêtres, on les élargit et l'on y établit des claires-voies en pierre composées de meneaux simples et légers (fig. 80). Les fenêtres de ce genre se rencontrent dans quelques édifices anglais de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle; l'on en trouve aussi des exemples au chevet du chœur de l'église du béguinage à Tongres et au transept de Notre-Dame à Dinant. Le plus souvent néanmoins un œil indépendant surmonte les meneaux de ces fenêtres primitives (fig. 81). Dans les constructions riches et soignées les meneaux sont régulièrement cantonnés, à l'intérieur et à l'extérieur, ou du moins à l'un de ces côtés, d'une colonnette engagée, munie d'une base et d'un chapiteau, et le tympan de la fenêtre est orné d'ogives

Fig. 80.



Fenêtre à l'église de Warmington (Angleterre).  
(Vers 1230).

redentées et d'un ou plusieurs œils à trois, quatre, six et quelquefois huit lobes (fig. 82 et 83).

Au chœur de l'église de Meissen près de Dresde, élevé entre les années 1260 et 1270, quelques fenêtres ont leur tympan composé d'un réseau à mailles losangées dessinées par les meneaux.

Fig. 81.

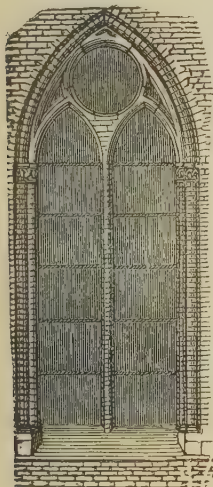


Fig. 82.

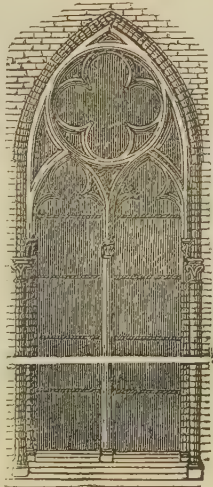


Fig. 83.



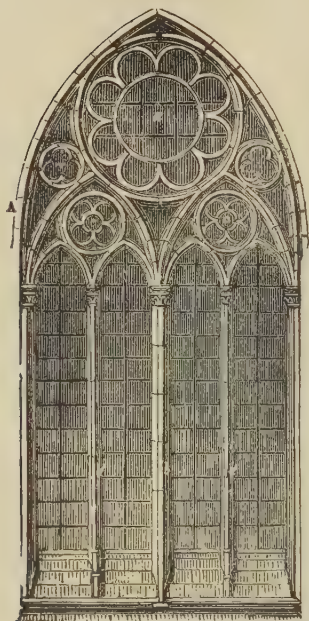
Fenêtre à l'église  
d'Hastière.

Fenêtre à l'église de Sainte-  
Walburge à Furnes.

Fenêtre à N.-D.-aux-  
Dominicains à Louvain.

Dans les grandes églises du XIII<sup>e</sup> et la plupart des édifices du XIV<sup>e</sup> siècle, on trouve des fenêtres très larges, divisées en un grand nombre de travées. L'ossature de ces fenêtres se compose d'une rose *a* (fig. 84) d'un fort diamètre, qui occupe le sommet du tympan, et d'un meneau central *b* très massif, qui partage la baie en deux parties égales; dans chacune de ces baies secondaires est posée une claire-voie également composée d'un meneau central *d*, parfois plus léger que le premier, et d'un œil circulaire *c* découpé en trèfle ou en quatre-feuilles. Si, après ces subdivisions (comme cela arrive dans des fenêtres d'une grande largeur) les meneaux ne sont pas assez rapprochés pour maintenir les panneaux vitrés, on établit encore entre eux de nouveaux meneaux surmontés de roses de moindre importance. Voici deux fenêtres qui feront comprendre cette disposition : la première (fig. 84), du XIII<sup>e</sup> siècle, existe dans la nef haute de la cathédrale d'Amiens; l'autre (fig. 85), du XIV<sup>e</sup> siècle, se voit à l'église métropolitaine de Malines.

Fig. 84.



Fenêtre de la cathédrale d'Amiens  
(xiii<sup>e</sup> siècle).

Fig. 85.



Fenêtre de l'église métropolitaine  
de Malines (xiv<sup>e</sup> siècle).

Au premier coup d'œil les dessins formés par les meneaux de ces deux fenêtres présentent une parfaite ressemblance ; cependant, lorsqu'on les examine avec attention, on aperçoit bientôt une différence assez notable dans la manière dont est disposée l'ornementation des tympans. Dans la fenêtre de Malines (fig. 85) la naissance de l'archivolte et celle de la courbure des meneaux se trouvent au même niveau, au point B, tandis que, dans la fenêtre d'Amiens (fig. 84), le dessin tracé par les meneaux du tympan descend bien plus bas que le point A, où commence l'archivolte. Cette dernière disposition, qui se rencontre dans la plupart des monuments français du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle, est rare dans les autres pays. En Belgique, on l'observe, entre autres, à Sainte-Walburge à Furnes (fig. 82), au chevet du chœur de Notre-Dame-aux-Dominicains à Louvain (fig. 83), et à quelques fenêtres de l'église de Saint-Pierre de la même ville. Les fenêtres dans lesquelles la naissance de la courbure des meneaux se trouve placée plus bas que celle de l'archivolte présentent une ampleur et un caractère de force, qui manquent aux autres.



En Belgique, en Allemagne et en Angleterre, on trouve, dès le XIII<sup>e</sup> siècle, des fenêtres divisées par deux meneaux en trois travées (chœurs de Sainte-Gudule à Bruxelles et de la cathédrale de Tournai, église de Notre-Dame-aux-Dominicains à Louvain (fig. 86), Byloque à Gand). Souvent, comme à Sainte-Gudule, et à la cathédrale de Tournai, la travée du milieu est plus étroite que les deux latérales. En France, les sous-divisions triples sont extrêmement rares au commencement de la période ogivale. « Pendant le XIII<sup>e</sup> siècle et même au commencement du XIV<sup>e</sup>, dit Viollet-le-Duc, les meneaux des fenêtres offrent toujours une division principale, de manière à fournir deux vides si ces baies ont peu de largeur, et deux vides subdivisés



Fenêtre du XIII<sup>e</sup> siècle à  
N.-D.-aux-Dominicains  
à Louvain.

par des meneaux secondaires si ces baies sont plus larges ; ainsi les fenêtres possèdent des travées en nombre pair, deux et quatre. Ces divisions se subdivisent encore, si les fenêtres atteignent une largeur extraordinaire, afin de composer huit travées, c'est-à-dire un meneau principal, deux meneaux secondaires et quatre meneaux tertiaires, en tout sept meneaux. On reconnaît là l'emploi de ce système de *crystallisation*, disons-nous, vers lequel l'architecture gothique tombe par une pente fatale dès le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle. » *Dictionnaire de l'architecture*, V, p. 391. C'est en Champagne, à l'église de Saint-Urbain de Troyes, que le système des travées au nombre de deux ou multiple de deux fut abandonné pour la première fois en France vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle.

Pour diminuer le vide qu'offrent, dans les grandes fenêtres, les œils ou roses du tympan, surtout lorsque les courbures des meneaux descendent au-dessous de la naissance de l'archivolte, on y plaça des redents en pierre maintenus par des cercles de fer (fig. 84, 85 et 87). Souvent aussi, au XIV<sup>e</sup> siècle, on remplaça les roses du tympan par des trèfles, des quatre-feuilles ou d'autres combinaisons de figures géométriques (fig. 88).

Au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle, le nombre des travées des fenêtres varie beaucoup ; le plus souvent cependant il est triple ou bien impair. Nous donnons (fig. 87) la gravure d'une fenêtre à cinq travées, qui date du XIV<sup>e</sup> siècle. On trouve fréquemment dans un même édifice, selon que les baies sont plus ou moins étroites, des fenêtres à deux, trois, quatre, cinq, six, sept ou huit compartiments (église de Saint-Pierre à Louvain).

Fig. 87.



Fenêtre du <sup>xiv</sup>e siècle  
à l'église métropolitaine de Malines.

Fig 88.



Fenêtre du commencement du <sup>xiv</sup>e siècle  
à l'église du béguinage de Louvain.

Dans quelques monuments belges, anglais et allemands, les grandes fenêtres des extrémités du transept et du chevet du chœur, lorsque celui-ci se termine par un mur plat, sont divisées en deux parties égales par un meneau central à large section, formant un véritable pilier. La fenêtre principale du chevet du chœur à l'église du béguinage de Louvain et celle du transept de Saint-Sulpice à Diest présentent la particularité que nous venons de signaler. Nous reproduisons ici la première (fig. 88).

Les meneaux des fenêtres du <sup>xiii</sup>e et du <sup>xiv</sup>e siècle sont parfois formés d'une seule pierre posée en délit; d'ordinaire cependant ils sont bâtis par assises. Dans presque tous les édifices français ils portent, à l'intérieur et à l'extérieur, ou du moins à l'un de ces côtés, une colonnette engagée, munie d'une base et d'un chapiteau, et offrent les sections suivantes (fig. 89, 90 et 91), que nous rangeons d'après l'ordre chronologique. En Belgique, en Allemagne et en Angleterre, les colonnettes font défaut aux meneaux des fenêtres de plusieurs monuments, principalement au <sup>xiv</sup>e siècle. Ces meneaux sans

Fig. 89.



Fig. 90.



Fig. 91.



Fig. 92.



Section des meneaux de fenêtre au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup> siècle.

colonnettes donnent la section indiquée par la fig. 92; voyez les fig. 85, 87 et 88. Presque tous les monuments de la Flandre maritime ont les meneaux de leurs fenêtres, comme toutes les autres parties, construits en briques.

Les colonnettes des meneaux se répètent toujours sur les pieds-droits, à l'intérieur et à l'extérieur de la fenêtre; voyez les fig. 82, 83 et 84. On trouve même souvent, en Belgique, des colonnettes engagées aux angles des pieds-droits dans des fenêtres dont les meneaux sont entièrement dépourvus de colonnettes; voyez les fig. 81, 85, 87, 88 et 105.

Les chapiteaux des colonnettes qui cantonnent les meneaux des fenêtres sont couronnés d'un tailloir *carré* au commencement de la période ogivale (fig. 93); un peu plus tard ce tailloir est *circulaire* (fig. 94), et, au XIV<sup>e</sup> siècle, il devient *hexagone* (fig. 95, Notre-Dame à Dinant). Les corbeilles de ces

Fig. 93.

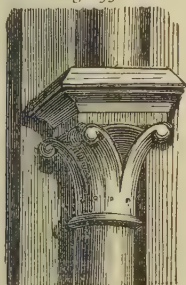


Fig. 94.

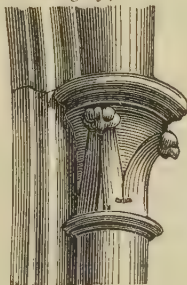


Fig. 95.



Chapiteaux de colonnettes cantonnant les meneaux de fenêtre au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup> siècle  
chapiteaux sont régulièrement ornées de crochets enroulés ou de feuillages développés, rarement, si ce n'est en Angleterre, dépourvues de toute ornementation sculptée. Quelquefois on supprime entièrement la corbeille ou le tailloir : dans le premier cas, le chapiteau se réduit à une simple bague;

dans le second, il perd toute sa valeur et semble remplacé par quelques feuilles appliquées sur le fût, au point où celui-ci se bifurque pour tracer les dessins du tympan.

La suppression de certaines parties de ces chapiteaux trahit une indécision chez les constructeurs du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle. Habités à raisonner leurs œuvres, ils s'apercevaient aisément que placer un chapiteau aux colonnettes des meneaux, c'était aller à l'encontre du principe fondamental de l'architecture ogivale, qui prescrivait de retrancher tout membre inutile, tout motif d'ornementation ne résultant pas d'une nécessité de la construction. En effet, la présence de ce chapiteau ne paraît pas suffisamment légitimée; le sommet de la colonnette n'est pas l'assiette d'une charge extraordinaire venant s'appuyer sur ce point, et il ne sert pas de transition entre deux parties réellement distinctes, car la moulure supérieure au chapiteau est en tout semblable au fût même de la colonnette. Le chapiteau n'était donc là que comme simple ornement, sans destination vraiment utile. Tirant du principe fondamental du style ogival toutes les conséquences logiques qui y sont renfermées, les architectes de la dernière moitié du XIV<sup>e</sup> et du commencement du XV<sup>e</sup> siècle ne s'arrêtent pas; ils suppriment entièrement le chapiteau et même souvent la colonnette, et donnent à tous les meneaux la même épaisseur

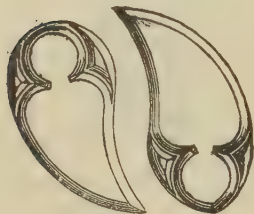
Fig. 96.



Section des meneaux  
de fenêtre au XV<sup>e</sup> siècle.

Fig. 97.

Fig. 98.



Flammes.

N. B. La fig. 97 donne la forme la plus ancienne, la fig. 98 la forme la plus récente de la flamme.

ou section. Pendant la dernière moitié du XIV<sup>e</sup> et tout le XV<sup>e</sup> siècle, les meneaux présentent généralement les coupes ci-contre (fig. 96). Dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle on introduisit également des modifications importantes dans les dessins tracés par les meneaux des tympan des fenêtres. Les redents qui servaient auparavant à diminuer le vide des grandes roses furent tout d'abord remplacés par des combinaisons de figures géométriques où les ogives à contre-courbe, en accolade et en doucine ont la plus large part. C'est de cette époque que date l'ornement connu sous le nom de *flamme*, qui a fait donner l'épithète de *flamboyant* au style du XV<sup>e</sup> siècle. Cet ornement, dont nous reproduisons (fig. 97 et 98) les deux formes principales, est prodigué, non seulement dans les tympan de fenêtres, mais aussi dans les garde-corps ou balustrades, sur les battants des portes, les ferrures, les meubles, en un



mot, partout où il est possible de l'appliquer. Les Allemands lui donnent le nom de *Fischblase*, vessie de poisson.

Les fenêtres de la première moitié du *XV<sup>e</sup>* siècle offrent encore parfois quelque analogie avec celles des siècles précédents. Il n'est pas rare de ren-

Fig. 99.

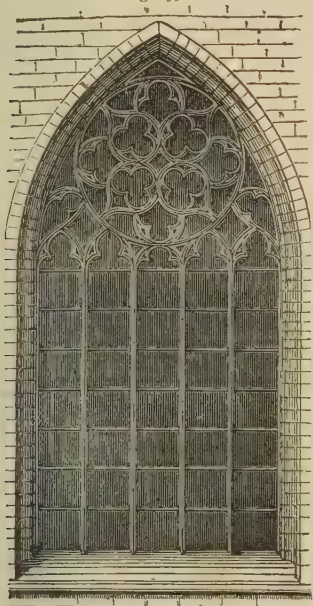


Fig. 100.

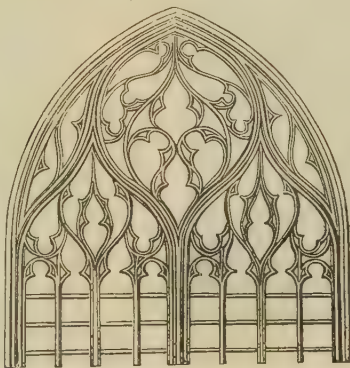


Fenêtres du milieu du *xv<sup>e</sup>* siècle à l'église de Saint-Pierre à Louvain.

Fig. 101



Fig. 102.



Fenêtres du *xv<sup>e</sup>* siècle à l'église de Saint-Pierre à Louvain.

contrer, dans leurs tympans, de grandes roses renfermant des figures courbes ou des flammes au lieu de redents proprement dits. Telles sont les deux fenêtres ci-dessus (fig. 99 et 100) qu'on voit à l'église de Saint-Pierre à Louvain.

Le plus souvent

cependant, même pendant la première moitié du  $XV^e$  siècle, les roses circulaires des tympans sont remplacées par des triangles et des quadrilatères curvilignes (fig. 101), ou par d'autres figures géométriques régulières, dans lesquelles sont inscrites des flammes. Dès le milieu du  $XV^e$  siècle, les figures régulières disparaissent du typan, et les meneaux, prenant des directions de plus en plus arbitraires, tracent les dessins flamboyants les plus variés (fig. 102).

Fig. 103.



Fenêtre à l'église de Saint-Servais à Liège.

Fig. 104.



Fenêtre *perpendiculaire* à la cathédrale de Winchester (Angleterre).

Vers la fin du  $XV^e$  siècle, les archivoltes des fenêtres deviennent plus obtuses et prennent, au commencement du  $XVI^e$  siècle, la forme d'arcs surbaissés ou en anse de panier; les dessins des tympans sont lourds et anguleux. Le plein cintre ou demi-cercle, qui commence à se mêler timidement aux figures tracées par les meneaux, annonce le retour prochain aux types de l'architecture classique (fig. 103).

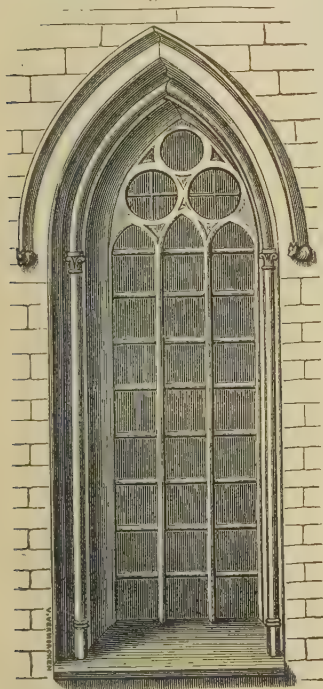
De ce que nous venons de dire il résulte que les dessins *géométriques* se rencontrent principalement dans les tympans des fenêtres pendant la première moitié du  $XV^e$  siècle, tandis que les dessins *flamboyants* proprement dits appartiennent plutôt à la dernière moitié du  $XV^e$  et au commencement du  $XVI^e$  siècle.

Dans les monuments anglais du  $XV^e$  siècle, les meneaux, au lieu de former, dans les tympans, des dessins flamboyants, montent verticalement jusqu'à l'archivolte, qui est toujours en arc Tudor; souvent ils sont coupés de distance en distance, à angle droit, par un ou plusieurs meneaux horizontaux. C'est à cause de la direction verticale ou *perpendiculaire* des meneaux que le style anglais du  $XV^e$  siècle a reçu le nom

de *perpendiculaire*. Notre fig. 104, reproduisant une fenêtre de la cathédrale de Winchester, peut donner une idée de l'ornementation des grandes fenêtres anglaises du *XV<sup>e</sup>* siècle.

A l'extérieur des édifices de premier ordre, les archivoltes des fenêtres reçoivent parfois des ornements. La gorge la plus large et la plus profonde de l'intrados de ces archivoltes est ornée de crochets dans les grands monuments français du *XIII<sup>e</sup>* siècle ; au *XIV<sup>e</sup>* siècle, elle est remplie en France de fleurons ou de rinceaux, et en Angleterre de fleurs crucifères ou de *ball-flow-ers* ; au *XV<sup>e</sup>* siècle, on y place la feuille de chou frisé. Les archivoltes extérieures des fenêtres sont aussi quelquefois, comme celle des portes et des

Fig. 105.



Fenêtre du *XIV<sup>e</sup>* siècle à l'église du béguinage à Louvain.

porches (voyez ci-dessus p. 45), entourées d'un rebord saillant ou couronnées d'un gâble. Les rebords qui encadrent les archivoltes des fenêtres présentent les mêmes caractères que ceux des portes. Au *XIII<sup>e</sup>* et au *XIV<sup>e</sup>* siècle, ils ont la forme d'un larmier et sont ordinairement taillés dans les claveaux mêmes de l'archivolte ; leurs extrémités viennent retomber, à la hauteur de la naissance de l'ogive, sur des modillons sculptés, ou prennent la direction horizontale sous forme de cordon reliant entre elles deux fenêtres voisines. Voici (fig. 105) une fenêtre, encadrée d'un rebord, que l'on voit à l'église du béguinage de Louvain. Dans les édifices plus importants les rebords sont souvent décorés, de distance en distance, de crochets ou de feuilles monumentales (fenêtres supérieures du chœur de Walcourt). Au *XV<sup>e</sup>* et au *XVI<sup>e</sup>* siècle, les encadrements des fenêtres ont la forme d'une ogive infléchie, terminée par un fleuron (voyez fig. 9 de la page 3). Les gâbles qui couronnent quelquefois les fenêtres

des grands monuments sont semblables à ceux des portes, que nous avons décrits ci-dessus p. 45. Comme ceux-ci, ils sont en forme de pignon, et leurs

rampants portent des crochets, des redents ou des feuilles de chou frisé. Leur sommet, qui se termine régulièrement en fleuron, pénètre souvent le

Fig. 106.



Fenêtre couronnée d'un gâble  
à l'église de Notre-Dame à Huy (xiv<sup>e</sup> siècle).

Les architectes de la période ogivale, et même déjà ceux de la période de transition, ont presque toujours ménagé, dans les grandes églises, des galeries passant au pied des fenêtres et destinées principalement à faciliter la pose et l'entretien des verrières. Ces galeries sont établies sur toute la longueur de l'édifice et en font souvent le tour complet; ce sont de véritables couloirs de service. Au rez-de-chaussée, c'est-à-dire dans les bas côtés et au chœur, lorsque celui-ci est dépourvu de collatéraux, elles se trouvent à l'intérieur, tandis qu'à l'étage elles sont toujours extérieures et passent à travers les contreforts. Il résulte de cette disposition des galeries que les vitraux sont posés du dedans dans les fenêtres basses, de l'extérieur dans les fenêtres hautes. « Il y a, dit Viollet-le-Duc, pour procéder ainsi, de bonnes raisons : c'est qu'une fenêtre basse étant vitrée du dehors, il est facile à des malfaiteurs d'enlever la nuit quelques clavettes et les tringlettes, de déposer un panneau

garde-corps longeant la base du toit et fait corps avec lui. La fig. 106, qui représente une fenêtre des bas côtés de l'église de Notre-Dame à Huy, explique parfaitement cette disposition. On trouve des gâbles semblables à l'église de Saint-Jean à Bois-le-Duc. Dans plusieurs constructions, ces gâbles ne servent pas seulement d'ornement, mais ils remplissent en même temps une fonction utile en chargeant par leur masse l'archivolte de la fenêtre et l'arc-formeret qui repose à l'intérieur sur cette archivolte, et en les empêchant ainsi de dévier du plan vertical, que cette archivolte et cet arc tendent à abandonner par suite de la poussée latérale que les voûtes exercent sur eux.



des verrières, et de s'introduire dans l'église, tandis que cette opération ne peut être tentée si les panneaux de vitre sont posés, les clavettes et tringlettes étant à l'intérieur. Mais à la partie supérieure de l'édifice on n'avait pas à redouter ce danger, tandis qu'il fallait prendre certaines précautions pour empêcher la pluie fouettant contre les verrières de s'introduire entre les panneaux : or, les panneaux étant posés à l'intérieur, les grands vents chassant la pluie contre eux, l'eau s'arrête à chaque barre transversale (barlotière) et s'infiltre entre leurs joints; il y a donc avantage à vitrer les fenêtres les plus exposées au vent par le dehors; on peut ainsi ménager un recouvrement en plomb d'un panneau sur l'autre, obtenir une surface unie, sans ressauts, et n'arrêtant les gouttes de pluie sur aucun point. On pensera peut-être que nous entrons dans des détails minutieux; mais, à vrai dire, il n'y a pas de détail dans l'exécution des œuvres d'architecture qui n'ait son importance, et les véritables artistes sont ceux qui savent apporter du soin, de l'observation et de l'étude dans les moindres choses comme dans les plus importantes : aussi les architectes du moyen âge étaient-ils de véritables artistes. » *Dict. de l'architecture*, V, p. 379.

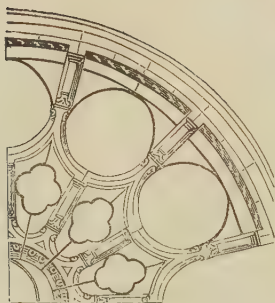
II. **Roses.** Les roses sont un des plus beaux ornements des grands monuments religieux de la période ogivale. Elles s'ouvrent soit sur la façade occidentale, soit dans les pignons des transepts. En France, les roses sont très communes au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup> siècle; en Belgique, au contraire, et en Angleterre, on ne les trouve que très rarement, même dans les plus grandes églises. Il en existe de fort belles à Saint-Martin à Ypres, à Notre-Dame à Huy et au Sablon à Bruxelles (1).

Les roses, de même que les fenêtres, reçoivent des châssis en pierre destinés à maintenir les panneaux vitrés. Ces châssis ou meneaux sont souvent disposés en forme de roue. Au XIII<sup>e</sup> siècle, les rais ou rayons de cette roue sont régulièrement munis, à l'intérieur et à l'extérieur des édifices, de colonnettes semblables à celles qui cantonnent les meneaux des fenêtres. Dans les plus anciennes roses, les bases des colonnettes se trouvent du côté de la circonférence de la rose, et les chapiteaux du côté de l'œil central (fig. 107); plus tard on retourna les colonnettes, et on plaça la base vers le centre et les chapiteaux vers la circonférence (fig. 108).

Pendant la dernière moitié du XIII<sup>e</sup> et tout le XIV<sup>e</sup> siècle, la plupart des

(1) La rose de la façade occidentale de la cathédrale de Tournai est moderne; elle a été percée il y a environ quarante ans.

Fig. 107.



Tracé de la rose de Notre-Dame de Mantes. (Fin du XII<sup>e</sup> siècle).

Fig. 108.



Tracé de la rose occidentale de Notre-Dame de Paris. (Vers 1220).

roses sont formées, comme dans les deux exemples suivants (fig. 109 et 110), d'ogives géminées et disposées, sur plusieurs rangs concentriques, autour d'un œil central, dans lequel sont inscrits des trèfles ou des quatre-feuilles.

Fig. 109.



Rose du XIV<sup>e</sup> siècle.  
E. GUILLON, S.C.

Fig. 110.



Rose à Notre-Dame de Huy (XIV<sup>e</sup> siècle).

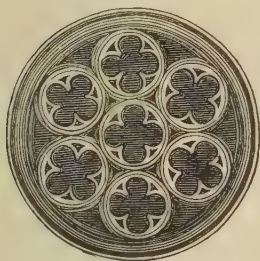
C'est la brillante ornementation de ces roses et des tympans des fenêtres qui a fait donner au style ogival du XIV<sup>e</sup> siècle la dénomination de *rayonnant*.

Les meneaux des roses du XV<sup>e</sup> siècle décrivent presque toujours des dessins flamboyants, semblables à ceux qu'on voit dans les tympans des fenêtres de la même époque.

On trouve parfois, mais rarement : 1<sup>o</sup> dans les monuments du XIII<sup>e</sup> siècle, des roses offrant quelque analogie avec celle de l'église de Herent, que nous

avons reproduite, I, p. 374, fig. 383; 2° dans les édifices du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle, des roses composées de trèfles, de quatre-feuilles (fig. 111) ou de figures géométriques curvilignes (fig. 112).

Fig. 111.



Rose autrefois à l'abbaye de Villers.  
(XIV<sup>e</sup> siècle).

Fig. 112.



Rose à l'église de Saint-Pierre  
à Ypres. (XV<sup>e</sup> siècle).

Au XV<sup>e</sup> siècle, et en Belgique même déjà au XIV<sup>e</sup>, les meneaux des roses ne portent plus, comme auparavant, des colonnettes engagées; ils présentent alors les mêmes coupes ou sections que les meneaux de fenêtre de ces époques.

A l'église de Sainte-Catherine à Malines, édifice du commencement du XIV<sup>e</sup> siècle, toutes les fenêtres hautes de la nef avaient primitivement la forme de roses ou de *roue*, sans doute en l'honneur de la sainte martyre d'Alexandrie, dont la roue est l'attribut iconographique.

12. **Clôtures de fenêtre et vitraux.** Nous avons déjà fait observer, I, p. 375, que, dans quelques monuments de la Grèce, de l'Italie et de l'Espagne, on s'est servi jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle de tablettes évidées à jour pour fermer les baies des fenêtres. Le somptueux palais de l'Alhambra à Grenade possède plusieurs clôtures ajourées en plâtre, qui remontent au XIV<sup>e</sup> siècle. A côté de ces fenêtres entièrement percées, il s'en trouve aussi d'autres dont le fond est fermé par une cloison, également en plâtre, sur laquelle le réseau de l'ornementation se détache en relief; dans ce cas, le fond et les ornements sont peints et dorés.

La rigidité du climat fut cause que, dans l'Europe occidentale et septentrionale, les baies des fenêtres furent, de bonne heure, munies de vitres. Ces vitres, incolores ou teintées dans la masse et de très petite dimension, étaient anciennement placées dans des châssis de bois ou de pierre; depuis la fin du

x<sup>e</sup> siècle on les réunit au moyen de filets de plomb. C'est grâce à l'emploi du plomb qu'on est parvenu à composer ces belles verrières dont nous allons exposer succinctement l'histoire.

Les vitraux se divisent en deux classes : les vitraux *incolores* et les vitraux *peints*.

A. VITRAUX INCOLORES. Les vitraux incolores du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle sont composés de petits morceaux de verre, ne dépassant guère douze ou quinze centimètres dans leur plus grande dimension, de couleur verdâtre, épais, irréguliers et légèrement gondolés ou bombés.

Dans son curieux *Essai sur divers arts*, le moine Théophile, qui vivait vers l'an 1100 (1), décrit le procédé de la fabrication du verre à son époque. La pâte vitreuse s'obtenait en mélangeant deux parties de cendres de bois de hêtre à une troisième partie de sable fin de rivière, qu'on faisait fondre ensemble en les élevant à une température très élevée. Lorsque la pâte était entrée en fusion, l'ouvrier cueillait dans le creuset, avec la canne à souffler, une masse de verre incandescent, et la soufflait de manière à obtenir une bouteille en forme de vessie allongée. Approchant ensuite de la flamme du fourneau l'extrémité inférieure de cette vessie, cette extrémité se liquéfiait, et il s'y formait une ouverture que le souffleur dilatait immédiatement avec un morceau de bois, de façon à la rendre aussi large que la panse de la bouteille (fig. 113). Alors de cette ouverture circulaire, en rapprochant les deux bords opposés A et B, il faisait un huit (fig. 114). Aussitôt après, touchant le goulot de la bouteille avec un bois humide, il détachait de la canne le morceau de verre. La canne, après avoir été chauffée dans la flamme de la fournaise, était collée au milieu du huit, au point C (fig. 114), à l'aide

Fig. 113.



Fig. 114.



Fig. 115.

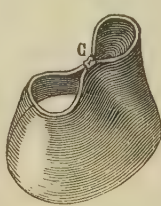


Fig. 116.



Soufflage du verre.

(1) Voyez, sur cet ouvrage du moine Théophile, ci-dessus, I, p. 413, note. Tout le deuxième livre de l'*Essai*, qui n'en compte que trois, est consacré à la fabrication du verre, des vitraux peints et des objets de verre.



des parcelles de verre incandescent qui y adhéraient encore. L'extrémité supérieure, c'est-à-dire celle dont la canne avait été détachée, était alors présentée à la flamme ; elle se liquéfiait et se perçait. On élargissait cette seconde ouverture de la même manière que la première (fig. 115). Le morceau de verre, séparé de la canne, remis au feu et porté à un degré convenable de chaleur, était enfin fendu et aplani.

Outre ce procédé, dont nous devons la connaissance au moine Théophile, il y en avait un autre plus simple et plus rapide, celui qu'on appelle le *procédé des verres en boudine* ou en *cul-de-bouteille*. L'ouvrier commençait son opération comme dans le procédé de Théophile ; il soufflait une vessie, en présentait l'extrémité inférieure à la flamme, et dilatait, au moyen d'un morceau de bois, l'ouverture qui s'était produite. Puis, au lieu de former le huit et de détacher le morceau de verre de la canne à souffler, il imprimait à celle-ci un vif mouvement de rotation : alors les bords déjà dilatés de l'ouverture, par l'effet de la force centrifuge, s'éloignaient de plus en plus de la canne, et bientôt le morceau de verre prenait la forme d'une boudine, c'est-à-dire d'un disque plus épais vers le centre que sur les bords, et que l'on peut comparer à un pied de verre à vin ordinaire grossi trois ou quatre fois (fig. 116).

La coupe à la pointe de diamant, qui rend si facile la division ou débit des feuilles de verre, était inconnu pendant le moyen âge ; elle n'est en usage que depuis le commencement du XVI<sup>e</sup> siècle. Pour découper les morceaux de verre et leur donner les formes voulues, les anciens se servaient d'une tige de fer rougie : on la promenait sur la feuille de verre, qu'on humectait légèrement à l'endroit où le fer avait passé, si elle résistait à se fendre ; la fissure suivait exactement la ligne tracée par le fer. Si le verre ainsi divisé conservait des aspérités sur ses bords, on les enlevait au moyen du *grésoir*, instrument très simple, consistant dans une lamelle de métal munie d'une série d'échancrures rectangulaires, rangées par grandeur pour les différentes épaisseurs du verre que l'on voulait rogner. Les plombs d'assemblage, fondus et coulés dans une lingotière, avaient la forme de rubans, et étaient munis, sur leurs deux bords, d'une rainure, destinée à recevoir les morceaux de verre. Ces plombs anciens, très épais, bombés ou aplatis sur leurs faces et quelquefois rabotés dans leurs rainures, se distinguent facilement des plombs modernes, fabriqués, depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, au moyen du rouet à filer le plomb, espèce de laminoir appelé *tire-plomb*. Grâce à la malléabilité et à la souplesse du plomb, les filets qui réunissent les morceaux de verre dans les

vitraux incolores des périodes romane et ogivale, tracent souvent les figures les plus gracieuses. Ici, comme en bien d'autres points, la nécessité fournit un motif d'ornementation; il fallait clôre une baie relativement haute et large avec de petits fragments de verre, car les grandes feuilles de verre étaient alors inconnues. Les vitriers du moyen âge résolurent ce problème en véritables artistes : au lieu d'adopter un système de vitrage vulgaire, consistant en carrés ou losanges, ils se servirent des filets de plomb pour produire, dans les baies, les dessins les plus variés et les plus harmonieux. Voici (fig. 117 et 118) deux vitraux incolores du XII<sup>e</sup> siècle; le premier présente cette particularité qu'en certains endroits le plomb, au lieu de réunir deux fragments, se superpose au verre; cette disposition, inutile pour la solidité, a évidemment pour but de compléter le dessin. La partie superposée du réseau de plomb est indiquée, dans notre gravure, par un pointillage blanc.

Fig. 117.



Vitrail incolore du XII<sup>e</sup> siècle  
à l'abbaye de Bonlieu (France).

Fig. 118.



Vitrail incolore du XII<sup>e</sup> siècle  
à Obazine (France).

En Belgique, les vitraux incolores étaient très communs au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle. On ne connaît cependant pas d'exemple de vitrail encore existant que l'on puisse rapporter avec certitude à cette époque. Il est vrai qu'on rencontre ça et là quelques panneaux figurant des enlacements de rubans, d'anneaux, de cercles et de figures géométriques, qui semblent très anciens à cause de la petitesse des ouvertures destinées à recevoir les plaques de verre; mais nous n'oserions pas nous hasarder de leur assigner une date même approximative. Tels sont les exemples suivants (fig. 119 à 121).

Ces enlacements de rubans et de figures géométriques ont été usités en Belgique pendant toute la durée de la période ogivale; ils ont même, avec

Fig. 119.



Panneau de vitrail incolore, autrefois à Saint-Nicolas à Gand.

Fig. 121.



Panneau de vitrail incolore à l'église du béguinage de Louvain.

Fig. 120.



Panneau de vitrail incolore, à l'église de Nieuport.

des modifications plus ou moins considérables, persisté jusqu'à nos jours. On en trouve des spécimens très intéressants dans un grand nombre d'édifices belges.

Voyez de nombreuses gravures de vitraux incolores dans les *Annales de l'acad. d'archéol. de Belgique*, XXI, p. 540, et dans les *Annales archéol. de Didron*, XXVII, pp. 188-200.

Les fenêtres entièrement remplies de verres boudinés, blancs ou verdâtres, sont très communes dans certaines parties de l'Allemagne.

Plusieurs causes ont contribué à répandre l'usage des vitraux incolores pendant le moyen âge : 1° le besoin de concilier l'économie et l'élégance ; 2° la nécessité de ne pas trop assombrir l'intérieur des églises romanes dont les fenêtres étaient généralement étroites ; enfin 3° un décret du chapitre général de l'ordre de Cîteaux, en 1134, touchant les clôtures en verre des fenêtres dans les églises et les édifices sous son obéissance ; ce décret proscriit les vitraux peints ou ornés de figures symboliques. « Les vitres, y est-il dit à l'article 82, doivent être blanches (incolores), sans croix et sans peintures. »

B. VITRAUX PEINTS. — a) *Observations préliminaires.* Il y a une grande différence entre colorer le verre et peindre dessus, ou, en d'autres termes, entre les verres *colorés* et les verres *peints*. Les premiers, qu'on appelle aussi verres *teints*, s'obtiennent en mêlant à la masse vitreuse en

fusion des oxydes métalliques, qui donnent à toute la pâte une coloration uniforme. Cette coloration n'est pas superficielle; les matières colorantes pénètrent, pendant la fusion, dans la masse vitreuse et se combinent intimement avec elle. Pour faire des verres peints, on prend une tablette de verre translucide, incolore ou teinte dans la masse, et sur l'une de ses faces, ou sur toutes les deux, on applique au pinceau les traits du dessin en couleurs vitrifiables, qui ne sont autres que des pâtes vitreuses, colorées au moyen d'oxydes métalliques, réduites en poudre et délayées dans un liquide, tel que le vin, l'eau gommée, l'eau de lavande épaissie ou l'essence de térébenthine. La lame de verre, chargée de son émail, est ensuite soumise au feu; la poudre colorante, entrant promptement en fusion, se fixe sur la tablette de verre qui la soutient et qui n'est encore qu'amollie par l'action de la chaleur.

Dès le VII<sup>e</sup> siècle, il y avait des verrières composées de pièces de verre diversement colorées, teintes chacune uniformément dans sa masse; c'étaient des espèces de mosaïques transparentes; voyez ci-dessus, I, p. 174. Mais, à quelle époque a-t-on commencé à peindre, avec des couleurs d'application, sur le verre blanc ou coloré, des personnages et des sujets historiques et légendaires? L'opinion la plus probable place l'invention de la peinture sur verre à la fin du X<sup>e</sup> siècle. Ce ne fut cependant qu'au siècle suivant que cet art, né en Allemagne, se développa et se répandit dans l'Europe occidentale.

Depuis l'invention de la peinture sur verre jusqu'au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, le peintre verrier se servait de verres teints uniformément dans la masse. Au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle, il n'y eut d'exception à cette règle que pour le verre rouge, qui, le plus souvent, était *doublé*, c'est-à-dire composé d'une mince lame colorée en rouge, appliquée sur une lame de verre incolore. La couleur rouge qu'on obtient au moyen de râclures de cuivre est trop puissante et rend le verre opaque si on l'introduit dans toute l'épaisseur d'une lame de verre. Le procédé de fabrication du verre doublé est fort simple. L'ouvrier souffleur a devant lui deux creusets remplis de verre incolore ordinaire en fusion; dans l'un des deux il jette des râclures ou paillettes de cuivre rouge pour donner la coloration rouge à la pâte vitreuse qui y est renfermée. Il cueille une boule de verre blanc dans l'un des creusets; il la plonge dans le second creuset tenant en suspension les paillettes de cuivre et il la couvre ainsi d'une couche de verre rouge; si celle-ci lui paraît trop mince, il renouvelle la dernière opération. Il souffle ensuite la boule et opère de la même manière que pour les verres incolores ou teints dans la masse. Les deux couches superposées font corps ensemble et s'étendent dans les mêmes pro-



portions. Dans les verres rouges fabriqués d'après ce procédé, la coloration se présente comme fouettée, et répartie par stries ou paillettes inégales ; ce qui leur donne un aspect jaspé et miroitant, d'une très grande puissance, surtout lorsqu'on les voit de loin. Après le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, et même déjà parfois au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup>, les verres rouges, au lieu d'être obtenus par le mélange de râclures de cuivre, étaient, comme tous les autres verres colorés, teints dans la masse au moyen d'oxydes métalliques uniformément ou tout au moins dans la moitié environ de leur épaisseur. Ces verres donnent une coloration plus égale, et même, de près, plus puissante ; mais, à distance, leur éclat est moins lumineux, souvent lourd et écrasant.

Les différences d'épaisseur que présentent les verres anciens, différences qui sont le résultat de l'imperfection des procédés pour fabriquer le verre, contribuent singulièrement à rendre puissant l'éclat des verrières du moyen âge. D'abord, les peintres verriers employaient avec beaucoup d'adresse ces verres inégaux ou ondulés, en les coupant de manière que la partie la plus mince se trouvât du côté du clair ; ce qui est de nature à augmenter considérablement l'effet du vitrail. Ensuite, même pour les fonds unis, ces différences d'épaisseur donnent à la coloration un aspect chatoyant, qui, à distance, augmente considérablement l'intensité des tons.

Les couleurs dont le peintre verrier disposait au moyen âge étaient nombreuses et variées, parce que la plupart des opérations chimiques, employées pour obtenir des verres teints dans la masse, étaient empiriques et, par conséquent, donnaient souvent des résultats imprévus. Cette gamme de couleurs, très étendue, peut cependant être réduite à cinq tons principaux : le bleu, le rouge, le jaune, le vert et le pourpre. Pour exprimer les carnations, c'est-à-dire les parties apparentes des chairs, telles que les têtes, les mains et les pieds, on se servait, au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle, d'un verre légèrement teint en violet, et plus tard d'un verre blanchâtre ; sur ces verres les traits étaient rendus par une couleur brune ou bistrée, appliquée au pinceau et fixée ensuite par la cuisson.

Le moine Théophile, qui décrit jusque dans les moindres détails les procédés de vitrification en usage au commencement du XII<sup>e</sup> siècle, enseigne la composition de l'émail brun avec lequel on traçait les dessins sur les verres blancs et colorés. « Prenez, dit-il, du cuivre mince battu, et brûlez-le dans un petit vase de fer jusqu'à ce qu'il soit entièrement réduit en poudre ; prenez ensuite de petits fragments de verre vert et de verre bleu des Grecs, que vous broierez séparément entre deux pierres de porphyre ; puis vous mêlerez le

tout ensemble, de manière qu'il y ait un tiers de poudre de cuivre, un tiers de verre vert et un tiers de verre bleu. Vous broierez également le tout soigneusement sur la même pierre avec du vin ou de l'urine. Vous mettrez ce mélange dans un vase de fer ou de plomb, et vous vous en servirez pour peindre en suivant les traits qui sont marqués sur le carton ou modèle. » *Essai*, liv. II, ch. 19.

En possession de verres teints dans la masse, de toutes les couleurs, ainsi que de l'émail brun ou bistré pour peindre ces verres, l'artiste, comme le rapporte encore Théophile, préparait le carton du vitrail. Sur une table de bois blanchie avec de la craie broyée et délayée dans l'eau, il traçait d'abord à la règle et au compas la dimension exacte de la fenêtre ou de la partie de fenêtre qu'il voulait décorer de vitraux peints. Puis il dessinait sur cette table les contours et les linéaments principaux des figures, des ornements et de la bordure. Ces contours et ces linéaments déterminaient la place des filets de plomb; car, dans les anciennes verrières, le plomb servait non seulement à assembler les fragments de verre, mais aussi à accuser énergiquement les grandes lignes du dessin. La couleur de chacun des fragments de verre qui devaient former le vitrail se marquait sur le carton soit par la couleur même de ces fragments appliquée dans les différents compartiments du dessin, soit par un chiffre ou une lettre de l'alphabet désignant la couleur voulue. Enfin, l'artiste apposait encore, dans chaque compartiment, les traits à reproduire sur les différents morceaux de verre au moyen de l'émail brun et destinés à rendre d'une manière conventionnelle les plis des draperies et le modelé des figures; en effet, comme nous l'expliquerons bientôt, dans les vitraux peints le modelé ne doit être obtenu ni par le clair-obscur ni par la perspective aérienne, mais il n'est et ne peut être autre chose qu'une peinture de convention, une suite de traits dans le sens de la forme. Le plan ou carton, ainsi dressé, était porté à l'atelier pour être exécuté par les ouvriers verriers, qui choisissaient d'abord les morceaux de verre coloré indiqués dans les compartiments du dessin, et, les découpant au moyen du grésoir, leur donnaient leur grandeur exacte; puis ils les couvraient de la peinture d'émail brun en suivant les indications du carton. Lorsque cette peinture était sèche, on portait les pièces de verre dans le fourneau. Après la cuisson et le refroidissement du verre, les différents morceaux étaient réunis par les filets de plomb.

Dans la composition du carton les peintres verriers du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle se préoccupaient principalement de *l'harmonie des couleurs*. Pour

l'obtenir ils n'hésitaient pas à sacrifier la vérité en donnant aux objets une couleur que ceux-ci n'ont jamais dans la nature; c'est ainsi que l'on rencontre, dans les verrières anciennes, des chevaux verts et des arbres à feuillages de plusieurs couleurs différentes. Comme le rouge, et surtout le bleu, se prêtent admirablement à une coloration vigoureuse et s'allient harmonieusement avec la plupart des autres tons, les fonds rouges et bleus sont seuls employés pour les vitraux à sujets historiques ou légendaires. « Après avoir étudié nos plus belles verrières françaises, dit Viollet-le-Duc, on pourrait établir qu'au point de vue de l'harmonie des tons, la première condition pour un artiste verrier est de savoir *régler le bleu*. Le bleu est la lumière dans les vitraux, et la lumière n'a de valeur que par les oppositions. Mais c'est aussi cette couleur lumineuse qui donne à tous les tons une valeur. Composez une verrière dans laquelle il n'entrerait pas de bleu, vous n'aurez qu'une surface blafarde ou crue, que l'œil cherchera à éviter; répandez quelques touches bleues au milieu de tous ces tons, vous aurez immédiatement des effets piquants, sinon une harmonie savamment conçue. Aussi la composition des verres bleus a-t-elle singulièrement préoccupé les verriers des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. S'il n'y a qu'un rouge, que deux jaunes, que deux ou trois pourpres et deux ou trois verts au plus, il y a des nuances infinies de bleu, depuis le bleu clair gris de lin jusqu'au bleu foncé violacé, et depuis le bleu glauque et le bleu turquoise jusqu'au bleu saphir verdissant; or, ces bleus sont posés avec une très délicate observation des effets qu'ils doivent produire sur les autres tons et que les autres tons doivent produire sur eux. Il y a, par exemple, des harmonies très heureuses produites avec des tons bleus glauques et des rouges (le rouge comme fond, bien entendu), avec ces mêmes bleus, et des bleus indigo et avec des verres d'émeraude. L'association du vert et du bleu, si périlleuse, donne à ces artistes coloristes des tonalités d'une finesse extraordinaire, et dont on ne peut trouver d'exemples que dans certains émaux persans et dans les fleurs de nos champs. Tout le monde a pu reposer ses regards sur l'harmonie si douce de la fleur du lin sur la verdure. Mais de même que la nature a mis toujours des verts assortis à chaque coloration de fleur, de même ont fait ces artistes, et peut-être s'inspiraient-ils de ces modèles. Toujours est-il que, dans les grands vitraux ou dans les vitraux à sujets légendaires des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, jamais le regard n'est heurté par ces taches qui apparaissent dans les verrières des époques postérieures. L'harmonie n'est jamais dérangée par une touche mise mal à propos; tout se tient, se lie, comme dans les beaux tapis d'Orient. Il y a

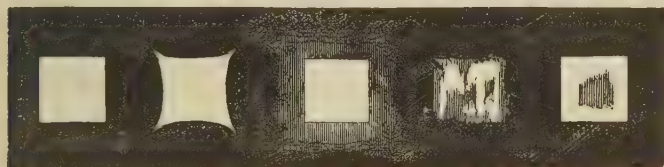
évidemment, pour chaque composition, pour chaque vitrail, une tonalité admise par le compositeur ; on pourrait presque dire qu'il y a des verrières en ton mineur, des verrières en ton majeur. Cela est sensible dans les édifices où il existe un grand nombre de ces verrières, comme dans les cathédrales de Sens, de Bourges, du Mans, de Chartres, de Tours, de Troyes, d'Auxerre. Jamais cependant ces verrières anciennes n'affectent ces colorations rousses, revêtues d'un glacis ambré que l'on a donné parfois à certains vitraux du XVI<sup>e</sup> siècle, que nos verriers modernes prennent pour une coloration chaude, mais qui a le grand inconvénient de manquer de lumière et de donner aux intérieurs un ton faux, sans air et sans profondeur ; si bien que dans un vaisseau tamisant cette coloration de lampe, il semble qu'on étouffe et que tous les objets se rapprochent de l'œil. C'est en partie au judicieux emploi du bleu dans leurs vitraux que les artistes des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles doivent de donner aux vaisseaux vitrés une profondeur et une atmosphère nacrée qui les font paraître plus élevés et plus vastes qu'ils ne le sont réellement. Le bleu est donc la base de la coloration des vitraux ; mais c'en est aussi l'écueil, écueil sur lequel les artistes du XIII<sup>e</sup> siècle ont parfois échoué en donnant à quelques-unes de leurs verrières une tonalité violette désagréable ou une tonalité froide à l'excès qui affecte le sens de la vue comme un acide affecte le palais. » *Dictionnaire de l'architecture*, IX, p. 398.

Dans les vitraux, les verres colorés, vus à distance, prennent, grâce à leur translucidité et à la lumière qui les traverse, un éclat qui fait paraître leur surface plus grande qu'elle ne l'est en réalité ; cet effet s'appelle *rayonnement*. Les diverses couleurs translucides ont des propriétés rayonnantes de valeur très différente ; ainsi, pour ne parler que des trois couleurs fondamentales du prisme, le bleu rayonne très fort, le rouge beaucoup moins et le jaune presque pas du tout. « Le rayonnement de la lumière, dit Viollet-le-Duc, passant à travers un verre blanc sur lequel on appose un écran, fait paraître les parties réservées à travers cet écran plus grandes qu'elles ne le sont réellement, et cela aux dépens des bords du vide. Passant à travers un verre rouge jaspé, le rayonnement se manifeste par étincelles très vives, mais sans colorer les bords opaques d'une manière diffuse ; si ce verre rouge est d'un ton uni et intense, la teinte réelle disparaît presque entièrement à distance et semble être une tache d'un brun livide. Passant à travers un verre jaune, le rayonnement détache les contours du vide bien nets, sans bavures, ne modifie pas sa dimension à l'œil, mais la teinte jaune paraît plus obscure



au centre que sur les bords. Suivant que les tons verts et pourpres se rapprochent du bleu, du jaune ou du rouge, l'espace vide laissé dans l'écran participera plus ou moins à ces trois qualités. La figure suivante donne une idée de ce phénomène. Le carré C est le vide réel laissé au milieu de l'écran.

Fig. 122,



C.

Blanc.

Bleu.

Rouge.

Jaune.

Le blanc et les trois couleurs simples produiront dans ce vide, à une certaine distance, les apparences que nous présentons ici (fig. 122). Ces apparences ont donc sur le dessin une influence dont il faut tenir compte, et dont les artistes verriers des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles se sont fort préoccupés. » *Dictionnaire de l'architecture*, IX, p. 404.

Le rayonnement de certaines couleurs translucides, à distance, est tel que non seulement il fait paraître leur surface plus grande qu'elle ne l'est réellement, mais modifie même la qualité de ces couleurs et celle des couleurs voisines. C'est ainsi qu'un bleu limpide, placé à côté d'un rouge, glace les bords de celui-ci et les rend violets. En outre, ce rayonnement fait parfois disparaître totalement les filets de plomb qui sertissent les verres, et altère les lignes du dessin apposées sur les verres au moyen de l'émail brun.

En dressant son carton, l'artiste verrier ne pouvait donc jamais perdre de vue les causes multiples qui sont de nature à modifier l'aspect de son œuvre, lorsque celle-ci, après l'achèvement, était placée à une certaine distance du spectateur. Il devait calculer les effets que peuvent produire ces causes, neutraliser les effets qui nuisent à sa composition et mettre à profit ceux qui offrent quelque ressource pour l'améliorer ; il cherchait, par exemple, à juxtaposer les tons qui se rehaussent mutuellement, car le plus souvent un ton n'acquiert toute sa valeur que par l'opposition harmonieuse d'un autre ton.

Les effets nuisibles du rayonnement peuvent être neutralisés de différentes manières. Les filets de plomb isolent suffisamment, en les séparant par un trait ferme, les couleurs dont la faculté rayonnante n'est pas puissante, telles que le jaune et le rouge. Si, comme c'est le cas dans certains verres bleus, la largeur des filets de plomb ne détruit pas le rayonnement d'un ton sur les tons voisins, on renforçait les filets de plomb par un cerné opaque en

émail brun, qui, tout en augmentant la valeur des filets, diminuait le champ des verres ; le bleu, entouré d'un dessin brun ou redessiné en brun intérieurement, perd beaucoup de sa faculté rayonnante. Souvent aussi, pour neutraliser les effets du rayonnement puissant du bleu limpide, les artistes interposaient, entre celui-ci et les couleurs voisines, des filets étroits de verre blanc ou jaune. Enfin, ils atténuaient le rayonnement des couleurs translucides en multipliant les traits bruns des draperies. Ils se gardaient toutefois d'élargir ces traits outre mesure ou de couvrir les verres colorés par des ombres unies, celles-ci fussent-elles même plus ou moins translucides ; ils savaient par expérience que, de cette manière, on n'arrive qu'à faire des taches obscures détruisant la forme au lieu de l'accuser et enlevant aux verres leur tonalité propre. Le modelé des draperies et des ombres, appliqué sur le verre translucide, doit toujours, même dans les parties les plus éteintes, laisser apparaître le ton local, non à travers un glacis, mais par échappées pures ; car l'émail brun, apposé en glacis sur un verre coloré, produit, à distance, un ton opaque, ne participant plus de la couleur de ces verres, mais du rayonnement des couleurs voisines, en raison directe de la faculté rayonnante de ces couleurs. Les artistes verriers du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle peignaient donc leurs ombres, non en forme de glacis uni, mais par hachures qui laissaient toujours percer des parcelles du ton local et formaient, en quelque sorte, des résilles ou treillis. C'est à l'application bien entendue de ce modelé serré, composé de hachures, et non pas, comme on le prétend quelquefois, à la salissure que le temps a déposée sur leur surface, que les belles verrières des cathédrales de Chartres, du Mans, etc., doivent cet éclat sans rival qui les distingue ; ces chefs-d'œuvre de la peinture sur verre peuvent se passer de cette patine. Et, si la plupart de nos peintres verriers modernes ne produisent que des vitraux sans caractère, sans harmonie et sans coloration énergique, c'est parce que, soit par ignorance, soit par mercantilisme, ils ne suivent pas les procédés employés par leurs devanciers du moyen âge, qui, seuls cependant, peuvent conduire à des résultats satisfaisants.

C'est principalement dans la manière de traiter les carnations que les peintres verriers du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle ont fait preuve de talent et d'une profonde connaissance des effets que produit, à distance, le rayonnement des couleurs translucides. Ils employaient avec habileté les sertissures en plomb et les traits émaillés pour rendre les têtes et les extrémités des membres du corps humain. L'expérience leur avait appris qu'une figure dessinée

sur verre avec un modelé exact et toutes les transitions que la nature met entre l'ombre et la lumière ne paraît, à distance, qu'une masse confuse et molle. Force leur était donc de recourir à d'autres moyens pour obtenir un effet satisfaisant. Sachant que la lumière dévore facilement les parties les plus opaques, telles que les fers et les plombs, ils n'hésitaient pas à composer les têtes des grandes figures, de plusieurs morceaux de verre réunis au moyen de filets de plomb ; ces têtes, dont l'exécution paraît brutale lorsqu'on les examine de près, présentent, vues de loin, une belle apparence. Les deux figures suivantes (fig. 123 et 124), empruntées au *Dictionnaire de l'architecture* de Viollet-le-Duc, donnent, en réduction, une tête de roi, placée, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, dans une des fenêtres de l'église de Saint-Remi à Reims. La fig. 123 montre l'exécution, et la fig. 124 l'apparence lointaine.

Fig. 123.

Fig. 124.



Exécution  
d'une tête de roi à l'église de Saint-Remi à Reims.

Fig. 125.

Fig. 126.

Fig. 127.



Pieds et mains tirés d'un vitrail du XIII<sup>e</sup> siècle à la cathédrale de Chartres.  
Ces mêmes artistes donnaient aux extrémités des membres une maigre

démesurée et exagéraient certains détails, tandis qu'ils en supprimaient d'autres; le rayonnement de la lumière translucide redressait ces erreurs volontaires et calculées. Nous donnons (fig. 125 à 127) un pied et deux mains tirés du vitrail *de Notre-Dame de la belle verrière* à Chartres, qui date du XIII<sup>e</sup> siècle. De près le dessin est barbare, mais, à distance, tous les défauts disparaissent.

Les *principes artistiques* qui régissent la peinture sur verre ou translucide diffèrent notablement des principes de la peinture opaque. La lumière traversant des couleurs translucides agit, sur ces couleurs et sur les rapports de ces couleurs entre elles, d'une manière tout autre que sur des surfaces opaques colorées; de plus, la lumière passant à travers un dessin modifie les contours de celui-ci, fait qui ne se produit pas lorsqu'elle frappe une surface opaque dessinée.

La peinture sur verre n'est et ne peut être qu'une peinture de convention, bien différente de la peinture de tableaux ou de chevalet (1). Dans celle-ci on cherche à produire l'illusion et à tromper l'œil du spectateur en se servant de toutes les ressources des ombres, du clair-obscur et de la perspective linéaire et aérienne. Dans la peinture sur verre, au contraire, de même que dans la peinture monumentale bien entendue, l'artiste doit respecter et laisser paraître plane la surface sur laquelle il peint; il doit se contenter de tracer la silhouette des personnages et des objets qui entrent dans la composition de son sujet, faire peu de cas de la perspective, même linéaire, traiter les ombres d'une manière conventionnelle en indiquant les saillies par des clairs et les plis par des tons opaques, et négliger les accessoires ou, tout au plus, les représenter hiéroglyphiquement. « Nous ne comprenons pas, dit Viollet-le-Duc, l'art de la peinture de cette façon aujourd'hui, et il ne faut pas le regretter, s'il s'agit de tableaux faits pour être placés en dehors d'un effet décoratif général, comme des objets possédant leurs qualités propres indépendamment de ce qui les entoure. Mais si la peinture participe d'un ensemble, si elle entre dans le concert d'harmonie générale que tout édifice semble devoir offrir aux yeux, elle est nécessairement soumise à des lois purement physiques que l'on ne peut méconnaître et qui sont supérieures au talent ou au génie de l'artiste. En effet, le génie d'un maître ne peut modifier les lois de la lumière, de la perspective et de l'optique. Nous savons

(1) Nous avons expliqué ce qu'il faut entendre par *peinture de convention* et *peinture du tableau ou de chevalet* dans notre tome I, p. 409.



bien qu'un assez grand nombre d'artistes de notre temps sont doués d'un sentiment trop fougueux ou indépendant pour se soumettre à d'autres lois que celles dictées par leur fantaisie ; mais nous savons avec non moins de certitude que la lumière, l'optique, la perspective, n'ont pas encore modifié les lois qui les régissent pour complaire à ces esprits insoumis. Si la lumière, l'optique et la perspective sont des conditions physiques d'un autre âge, si elles ont régné dans des temps de barbarie, elles règnent encore à l'heure qu'il est, et ne paraissent pas encore disposées à abdiquer, ni même à vieillir. Or, les artistes qui ont composé les verrières des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles manifestaient, au contraire, leur soumission absolue à ces lois, ils s'en aidaient avec autant d'intelligence que de modestie. Cette soumission nous donne un enseignement dont nous ne profitons guère, mais qui, pour cela, n'en est pas moins bon et vaut la peine d'être examiné. Personne n'ignore les tentatives faites depuis une trentaine d'années pour rendre à la peinture sur verre un éclat nouveau. Nos verriers les plus habiles ont fait parfois d'excellents pastiches ; ils ont complété d'anciennes verrières avec une perfection d'imitation telle, qu'on ne saurait distinguer les restaurations des parties anciennes. Ils ont donc ainsi pris ample connaissance des procédés, non seulement de fabrication matérielle, mais d'art, appliqués à ces sortes de peintures. Ils ont pu reconnaître les qualités remarquables des anciens vitraux comme effet décoratif et harmonie, et la perfection, difficile à atteindre, de certains procédés d'exécution, l'habileté matérielle des ouvriers, et apprécier le style des maîtres, si bien approprié à l'objet. Cet art du verrier n'est donc pas un mystère, un secret perdu. Ce qui a été oublié pendant plusieurs siècles, ce sont les seuls et vrais moyens qui conviennent à la peinture sur verre, moyens indiqués par l'observation des effets de la lumière et de l'optique ; moyens parfaitement connus et appliqués par les verriers des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, négligés à dater du XV<sup>e</sup>, et dédaignés depuis, en dépit, comme nous l'avons dit, de ces lois immuables imposées par la lumière et l'optique. Vouloir reproduire ce qu'on appelle un tableau, c'est-à-dire une peinture dans laquelle on cherche à rendre les effets de la perspective linéaire et de la perspective aérienne, de la lumière et des ombres avec toutes leurs transitions, sur un panneau de couleurs translucides, est une entreprise aussi téméraire que de prétendre rendre les effets des voix humaines avec des instruments à cordes. Autre procédé, autres conditions, autre branche de l'art... Dans une peinture opaque, dans un tableau, le rayonnement des couleurs est absolument soumis au peintre qui, par les demi-teintes, les ombres di-

verses d'intensité et de valeur suivant les plans, peut le diminuer ou l'augmenter à sa volonté. Le rayonnement des couleurs translucides dans les vitraux ne peut être modifié par l'artiste ; tout son talent consiste à en profiter suivant une donnée harmonique sur un seul plan, comme un tapis, mais non suivant un effet de perspective aérienne. Quoi qu'on fasse, une verrière ne représente jamais et ne peut représenter qu'une surface plane, elle n'a même ses qualités réelles qu'à cette condition ; toute tentative faite pour présenter à l'œil plusieurs plans détruit l'harmonie colorante, sans faire illusion au spectateur ; tandis qu'une peinture opaque (de chevalet) a et doit avoir pour effet de faire pénétrer l'œil dans une série de plans, de présenter une succession de solides. N'y eût-il qu'une figure dans une peinture, et cette figure fût-elle posée sur un fond uni, que le peintre prétend donner à cette figure l'apparence d'un corps ayant une épaisseur. Si le peintre n'atteint pas ce résultat dès ses premiers essais, il n'est pas moins certain que c'est le but vers lequel il tend, aussi bien dans l'antiquité grecque que dans les temps modernes. Transposer cette propriété de la peinture opaque dans l'art de la peinture translucide est donc une idée fausse. *La peinture translucide ne peut se proposer pour but que le dessin appuyant aussi énergiquement que possible une harmonie de couleurs*, et le résultat est satisfaisant comme cela. Vouloir introduire les qualités propres à la peinture opaque dans la peinture translucide, c'est perdre les qualités précieuses de la peinture translucide sans compensation possible. Ce n'est point ici une question de routine ou d'affection aveugle pour un art que l'on voudrait maintenir dans son archaïsme, ainsi qu'on le prétend parfois ; c'est une de ces questions absolues, parce que (nous ne saurions trop le répéter) elles sont résolues par des lois physiques auxquelles nous ne pouvons rien changer. Vous ne ferez jamais chanter une guitare comme Rubini, et si quelques personnes prennent plaisir à entendre jouer l'ouverture de *Guillaume Tell* sur le flageolet, cela ne peut être du goût des amateurs de musique. Nous croyons que cette discussion est ici à sa place, parce que nous avons entendu maintes fois répéter : « Que si les vitraux des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles sont beaux, ce n'est pas une raison pour reproduire éternellement les meilleurs types qu'ils nous ont laissés ; qu'il faut tenir compte des progrès faits dans le domaine des arts ; que ces figures archaïques ne sont plus dans nos goûts, etc. ». Certes, il n'est point nécessaire de *calquer* éternellement ces types des beaux temps de la peinture sur verre, de faire des pastiches en un mot ; mais ce qu'il ne faut point perdre de vue, ce sont les procédés d'art si habilement appliqués alors à cette

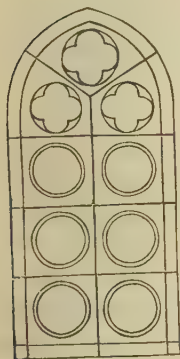
peinture ; ce qu'il faut éviter (parce que cela n'est pas un progrès, mais bien une décadence), c'est cette transposition d'une forme de l'art dans une qui lui est opposée. Avec plus de persistance que de bonne foi, on affecte souvent de nous ranger parmi les fanatiques du passé, parce que nous disons : « Profitez de ce qui s'est fait ; faites mieux si vous pouvez, mais n'ignorez pas les chemins déjà parcourus, les résultats déjà obtenus dans le domaine des arts. Or, ce que vous nous donnez souvent comme une inspiration pleine d'avenir, n'est qu'un oubli de longs et utiles travaux, ou un assemblage incohérent de formes mal comprises ou de procédés faussement appliqués. » *Dictionnaire de l'architecture*, IX, pp. 382-386.

Il résulte de ces observations si justes que la composition du vitrail doit différer notablement de celle du tableau. Dans la peinture opaque l'artiste doit chercher à grouper les personnages d'une scène de manière à les détacher les uns sur les autres afin d'obtenir une suite de plans, tandis que dans la peinture translucide, on évite, autant que possible, les agglomérations d'un grand nombre de figures, et l'on s'efforce de faire apparaître le fond autour de chacune d'elles.

Nous nous sommes étendu assez longuement sur l'harmonie des couleurs, les effets du rayonnement et les principes artistiques de la peinture translucide, d'abord pour dissiper les préjugés d'un grand nombre de personnes qui veulent appliquer aux vitraux peints les règles de la peinture opaque,

Fig. 128.

ensuite pour faire comprendre que le carton d'un vitrail, quelque beau et soigné qu'il soit, est insuffisant pour apprécier l'effet que produira la verrière lorsqu'elle sera exécutée et placée à distance.



Vitrail de Suger à l'abbaye de Saint-Denis.  
(XII<sup>e</sup> siècle).

#### b) *Vitraux peints du XII<sup>e</sup> siècle.*

Les *vitraux du XII<sup>e</sup> siècle* sont toujours formés de petits médaillons circulaires, carrés ou présentant d'autres formes simples et régulières. Ces médaillons, dans lesquels on place les sujets historiés, sont distribués symétriquement sur des fonds de mosaïque de verre uniformément ou diversement coloré. La fig. 128 donne la disposition générale d'un vitrail de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, qui existe encore aujourd'hui à l'église de Saint-Denis près de Paris.

Le bleu domine généralement dans les fonds des ver-

rières du XII<sup>e</sup> siècle, rarement le rouge; quelquefois le fond bleu est harmonisé par un appoint de rouge sous forme de fleurons parsemés dans le champ, ou de petites lignes s'entre-coupant et couvrant le fond bleu d'un ré-

Fig. 129.



Fragment d'un vitrail du XII<sup>e</sup> siècle à la cathédrale du Mans. (D'après Viollet-le-Duc).

Fig. 130.



Fenêtre de la cathédrale de Bourges, (XIII<sup>e</sup> siècle),

seau rouge à compartiments carrés ou losangés. Autour de la verrière et de chaque médaillon courent des bordures variées, ordinairement assez larges et composées de fleurons, de palmettes, de feuillages et d'entrelacs presque toujours perlés.

Les sujets représentés dans les médaillons sont empruntés à la vie de Notre-Seigneur et de la sainte Vierge, à l'histoire de l'ancien et du nouveau Testament et à la légende des saints. On les traite avec une grande simplicité et beaucoup de naïveté. Le dessin est tout empreint des traditions byzantines : le nu apparaît en dépit des vêtements qui le couvrent et les plis des draperies sont serrés et parallèles. Le modelé, apposé au moyen de l'émail brun, faisait l'objet d'un soin tout particulier. Voici (fig. 129) une figure dessinée d'après le procédé gréco-byzantin, tirée d'un vitrail de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, que l'on voit à la cathédrale du Mans.

On ne connaît plus de vitraux remontant au XI<sup>e</sup> siècle, bien que les anciennes chroniques constatent l'existence de belles verrières à cette époque, surtout dans les édifices religieux de l'Allemagne. Il reste encore quelques verrières du XII<sup>e</sup> siècle en France : à Angers, à Saint-Denis près de Paris, au Mans, à Vendôme et à Chartres; en Belgique, on n'en trouve plus un seul exemple.

#### c) *Vitraux peints du XIII<sup>e</sup> siècle.*

Les *vitraux* du XIII<sup>e</sup> siècle ont une grande ressemblance avec ceux du XII<sup>e</sup>, car les procédés et les moyens d'exécution restèrent à peu près les mêmes. Dans les fenêtres basses du chœur et des nefs latérales, les verrières se composent, comme précédemment, de médaillons historiés de différentes formes, disposés les uns au-dessus des autres sur une ou plusieurs rangées verticales. Dans les fenêtres hautes du chœur et de la nef, on

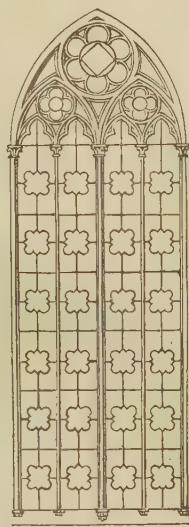
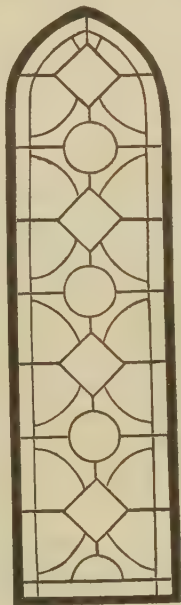
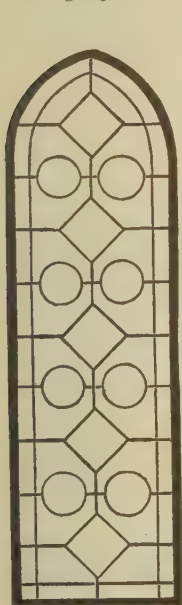


commença à placer, dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, de grandes figures en pied, représentant de saints personnages de l'ancien et du nouveau Testament. Les fig. 130 à 133 donneront une idée des formes variées des médaillons, et des différentes manières dont ils sont distribués dans les fenêtres basses des édifices du XIII<sup>e</sup> siècle. Les trois premiers exemples nous sont fournis par les cathédrales de Bourges et de Chartres; le quatrième par la Sainte-Chapelle de Paris. Les lignes noires des gravures indiquent les armatures de fer.

Fig. 131.

Fig. 132.

Fig. 133.



E. GUILLON.

Fenêtres de la cathédrale de Chartres.  
(XIII<sup>e</sup> siècle).

Fenêtre de la Ste-Chapelle  
à Paris. (XIII<sup>e</sup> siècle).

Les couleurs qui dominent dans les fonds des verrières légendaires du XIII<sup>e</sup> siècle sont le bleu, le rouge et le vert; on employa aussi, dans certains cas, mais avec sobriété, le jaune et le violet. Les fonds ne sont pas unis, ils forment une espèce de tapisserie sur laquelle viennent brocher les panneaux à sujets. Cette tapisserie se compose non seulement d'imbrications, de réseaux et de quadrillés, mais souvent aussi d'entrelacs, de rinceaux et d'enroulements de feuillages, sur lesquels les sujets se détachent nettement. De même que dans les scènes et les grandes figures, les filets de plomb dessinent les traits principaux dans ces ornements. Le plus souvent les figures en

pied des fenêtres hautes et, vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, quelquefois même les médaillons historiés sont entourés de grisaille. La substitution de la grisaille aux fonds puissamment colorés en bleu et en rouge changea complètement les conditions de tonalité et d'harmonie des verrières ; les parties en grisaille, tamisant une lumière nacrée et plus claire, nécessitèrent l'emploi, pour les personnages et les sujets, de couleurs plus translucides, telles que le bleu limpide et verdâtre, le jaune, le rouge et le pourpre transparent.

Les bordures de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, régulièrement plus étroites que celles du siècle précédent, consistent dans des enlacements de feuillage trilobé, auquel se mêlent des rubans ; ces derniers sont rarement perlés. Après le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, les bordures s'élargissent de nouveau et se couvrent déjà parfois de blasons armoriés et d'inscriptions.

Dans le cours du XIII<sup>e</sup> siècle, le style et le caractère du dessin changent complètement par une série de transformations successives. Dès le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, les artistes verriers, aussi bien que les miniaturistes, les peintres et les sculpteurs, avaient commencé à s'affranchir peu à peu des traditions de l'art byzantin, et à manifester une tendance marquée vers l'imitation de la nature. Cette tendance s'accentue et s'affirme de plus en plus au XIII<sup>e</sup> siècle. Les peintres sur verre de cette époque ne font plus paraître le nu en dépit du mouvement naturel des vêtements, mais ils étudient la nature et s'efforcent de la reproduire telle qu'elle se présente à leurs yeux. On reconnaît aisément cette nouvelle méthode à la manière dont sont traités les gestes des personnages, la physionomie des têtes et les plis des draperies : le geste perd son expression archaïque, les têtes ne sont plus dessinées suivant des types conventionnels, et les vêtements sont ceux de l'époque fidèlement rendus. La composition des scènes est mouvementée ; il est évident que les artistes du XIII<sup>e</sup> siècle se préoccupaient vivement de l'idée dramatique et visaient à produire sur le spectateur un effet saisissant. Nous ferons aussi remarquer que, lorsque les vitraux de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle reproduisent des monuments, les formes architecturales données à ces monuments appartiennent plus souvent au style roman qu'au style ogival.

Les vitraux du XIII<sup>e</sup> siècle présentent le plus haut intérêt pour l'étude du costume au moyen âge. Selon l'usage reçu à cette époque dans toutes les représentations artistiques, soit peintes, soit sculptées, l'artiste verrier prenait ses modèles autour de lui, et, ne se préoccupant nullement de la vérité historique, il habillait les personnages à la mode de son temps. Il résulte de là que les verrières sont une mine féconde où l'on trouve de nombreux rensei-

gnements pour déterminer la forme des vêtements, des armures et d'une multitude d'autres objets dont on se servait dans la vie publique et ordinaire. C'est ainsi que la cathédrale de Chartres offre, à elle seule, la plus grande variété de costumes ; on y voit des personnes de tout rang et de toute condition depuis les rois jusqu'aux humbles artisans. Les verrières peintes fournissent aussi des données précieuses sur l'iconographie et le symbolisme religieux de ces âges de foi.

Le panneau suivant (fig. 134), emprunté au vitrail dit *de Notre-Dame de la belle verrière* que l'on voit à la cathédrale de Chartres, date des premières années du XIII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire de l'époque où l'art de la peinture sur verre atteignit son apogée. Il représente Notre-Seigneur changeant l'eau en vin aux noces de Cana. Les plombs sont indiqués par des lignes noires, et l'é-

Fig. 134.



Panneau du vitrail dit *de Notre-Dame de la belle verrière* à Chartres (xiii<sup>e</sup> siècle).

mail d'application par des hachures. Toute cette scène est dessinée avec talent ; la pose du Christ, l'expression des gestes et des têtes sont remarquables et montrent un grand progrès accompli, en peu de temps, par les verriers du commencement du XIII<sup>e</sup> siècle. Le mouvement des draperies est naturel ; il n'y a ni exagération, ni recherche à faire apparaître le nu à travers les étoffes qui recouvrent les membres. Enfin, conformément aux seuls vrais principes de la peinture translucide, le fond sur lequel se détachent les personnages de la scène est très large afin de profiler nettement les silhouettes des figures.

L'art de la peinture sur verre ne se maintint pas longtemps à l'apogée où il était arrivé dans l'espace de quelques années. Dès le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, il se met à décliner peu à peu. Grâce à ses tendances marquées vers le dramatique, il tombe dans la recherche et le maniéré, et s'attachant aux détails plus qu'il ne convient, il perd bientôt cette noble simplicité qui caractérisait ses productions à la fin du XII<sup>e</sup> et au commencement du XIII<sup>e</sup> siècle. D'ordinaire, l'expression des têtes vise à l'effet ; les poses et les gestes sont souvent trop forcés et exagérés, et, par suite, la composition manque de grandeur et de sévérité.

Telles furent, au XIII<sup>e</sup> siècle, les phases de la peinture sur verre dans le centre et le nord de la France. Dans d'autres contrées, par exemple en Bourgogne, dans l'est de la France et en Allemagne, les traditions romanes et byzantines du XII<sup>e</sup> siècle persistèrent jusque vers le milieu, et même çà et là jusque vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Les verrières de ces contrées présentent encore très tard des figures traitées selon les types byzantins, et des bordures tout empreintes des caractères de l'ornementation romane.

Vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle, les fenêtres hautes de la grande nef et presque toutes celles du chœur furent ornées de figures en pied, représentant des saints de l'ancien ou du nouveau Testament et ne dépassant guère, en grandeur, la taille ordinaire de l'homme. Au XIII<sup>e</sup> siècle, on donne à ces figures des dimensions plus colossales, parce qu'elles étaient placées à une grande distance du spectateur. Jusque vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, les figures et les bordures qui les encadrent sont d'une tonalité puissante ; les figures se détachent presque toujours sur un fond bleu rehaussé par du rouge, et la grisaille qui accompagne parfois les bordures est presque opaque. Après le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, l'harmonie des verrières des fenêtres hautes devient plus claire, afin de rendre moins sombre l'intérieur des monuments ; les vé-



tements sont très translucides et les fonds d'un bleu limpide ou verdâtre; les bordures d'encadrement, généralement très larges, se composent presque exclusivement de grisailles couvertes de dessins fermes et vigoureux et accompagnées de filets colorés. Les figures sont toujours placées sous des dais simulant de petits édifices crénelés ou couronnés de tours. Ce n'est que vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle qu'apparaissent les dais, d'une grandeur démesurée, chargés de gâbles, de roses, de fenêtres à meneaux, de pinacles et de clochetons. Lévy, dans son *Histoire de la peinture sur verre*, pl. 8, a reproduit, en chromolithographie, un fragment d'un vitrail de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, provenant des fenêtres hautes de la cathédrale de Tournai, où l'on voit la tête d'une sainte avec son dais de couronnement.

La disposition générale des vitraux dans les cathédrales et les grandes églises du XIII<sup>e</sup> siècle mérite un examen attentif de la part de l'archéologue. La verrière supérieure du chevet du chœur, qui frappe surtout les regards et domine, en quelque sorte, le maître-autel, était consacrée au Sauveur souffrant pour la rédemption du genre humain; on y voyait ordinairement le Christ en croix entre sa divine Mère et le disciple bien-aimé, avec les symboles accessoires qui, au moyen âge, accompagnaient toujours la scène du crucifiement. Dans les autres fenêtres supérieures du chœur se trouvaient les figures en pied des apôtres et des saints vénérés d'une manière spéciale dans la basilique; les fenêtres hautes de la nef du milieu recevaient les grandes images d'autres saints ainsi que celles des patriarches, des rois et des prophètes de l'ancien Testament. Les vitraux du pourtour du chœur et des chapelles absidales, formés de médaillons, renfermaient les principaux traits de la vie de Notre-Seigneur et de la sainte Vierge ou les légendes des patrons de l'église; quelquefois aussi on y représentait, sous des formes symboliques, les principaux dogmes de la foi. Les fenêtres des bas côtés de la nef, et assez souvent celles du transept, étaient consacrées aux légendes pieuses de la contrée et à celles des saints ou saintes dont l'église possédait quelques reliques. Dans les verrières légendaires les artistes suivent l'ordre chronologique des faits et commencent toujours la légende, du côté gauche, par le

Fig. 135. Fig. 136. médaillon inférieur. Ils la poursuivent, tantôt en prenant alternativement un médaillon dans chaque rangée (fig. 135), tantôt en montant verticalement dans la même rangée jusqu'au sommet de la fenêtre, et recommençant ensuite, par le bas, la rangée voisine (fig. 136). Un médaillon central et supérieur termine souvent la légende.

9	9
7 8	4 8
5 6	3 7
3 4	2 6
1 2	1 5

Le peintre verrier ménageait habilement une gradation dans les tons des différentes parties du monument : il les voilait dans les bas côtés et les assombrissait même un peu dans la nef centrale pour faire resplendir le chœur et son pourtour des couleurs les plus vives, les plus éclatantes, et ceindre, en quelque sorte, le sanctuaire d'une auréole brillante. Cette admirable gradation des tons, douce et assombrie dans la nef, lumineuse et resplendissante dans le chœur, peut encore s'observer aujourd'hui dans la cathédrale de Chartres et dans plusieurs autres grandes églises françaises.

Dans les vitraux du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle, on a parfois reproduit les portraits des donateurs, mais ils sont toujours réduits à de faibles dimensions. Une verrière du XII<sup>e</sup> siècle que l'on voit encore aujourd'hui à l'abbaye de Saint-Denis près de Paris, représente l'abbé Suger, qui fit placer le vitrail, prosterné devant la sainte Vierge, et si petit qu'on l'aperçoit à peine. Pendant la dernière moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, les armoiries des donateurs figurent aussi quelquefois dans les vitraux ; elles sont très petites et rejetées dans les bordures ou dans la partie inférieure de la verrière ; rarement on les voit dans la rose qui occupe le tympan de la fenêtre. « Si la fabrication des verrières, dit de Caumont, occasionnait des frais considérables, on avait alors (au moyen âge) de grandes ressources dans les villes, pour subvenir à la dépense ; non seulement les riches seigneurs, les abbés et les autres dignitaires du clergé, mais encore toutes les corporations d'ouvriers concouraient au vitrage des églises : chaque corporation fournissait une vitre entière ou un panneau de vitre, et c'était l'usage de figurer au bas du vitrail, au-dessous des autres tableaux, les membres des corporations avec leurs attributs. Ainsi, au bas des vitres données par les poissonniers on voit, comme à la cathédrale de Rouen, des poissons exposés sur des tables, et des personnages présidant à la vente. A Chartres, la corporation des changeurs est figurée par des hommes comptant de l'argent sur une table, celle des bouchers par un boucher tuant un bœuf, celle des boulangers par un homme portant du pain ou en vendant, celle des maréchaux par des ouvriers ferrant un cheval et battant une enclume, celle des cordonniers par des personnages dont l'un taille le cuir et l'autre coud des souliers. On voit beaucoup d'autres industries ainsi représentées au bas des vitres de Chartres, ce qui prouve que toutes les corporations d'arts et métiers y avaient contribué. » *Abécédaire*, 5<sup>e</sup> éd. p. 518.

Labarte, dans son intéressante *Histoire des arts industriels* (2<sup>e</sup> éd.,

II, p. 320), résume très bien les caractères des vitraux du XIII<sup>e</sup> siècle : « Au XIII<sup>e</sup> siècle, dit-il, les procédés d'exécution sont les mêmes qu'au XII<sup>e</sup>. Aucune découverte nouvelle ne vient au secours du peintre verrier, qui n'a toujours en sa possession qu'un seul émail brun ou bistré. Cependant les verrières changent d'aspect. Les peintres sur verre ont su profiter des améliorations qui se sont produites dans les arts du dessin, et suivent l'élan de la sculpture et de l'architecture. De même que les peintres en miniature, les verriers donnent à leurs figures des contours gracieux et réguliers, les têtes ont de la grâce, le jet des draperies n'est pas encore très savant, mais les plis en sont réguliers. Les médaillons légendaires du XII<sup>e</sup> siècle sont conservés au XIII<sup>e</sup>, et continuent à garnir les fenêtres des basses nefs et celles du pourtour du chœur ; mais dans l'étage supérieur de la nef, on voit paraître de grandes figures de patriarches, de saints et de rois. Elles se détachent souvent sur un fond en grisaille, qui laisse passer dans l'intérieur une lumière plus vive qu'avec des fonds de verre coloré. La grisaille est aussi employée dans les bordures d'ornements composés d'entrelacs ingénieusement combinés ; le contour en est indiqué tantôt par un trait d'émail foncé, tantôt par les plombs ; le dessin en est toujours gracieux, d'une originalité charmante et d'une variété infinie. Souvent la monotonie de la grisaille est relevée par quelques ornements en verre coloré. Le style du dessin, la variété dans les formes des médaillons, le changement survenu dans les bordures, les ornements et les feuilles constamment découpés en un triple feston lancéolé, sont les signes qui servent à distinguer les vitraux du XIII<sup>e</sup> siècle de ceux du XII<sup>e</sup>. Les verrières du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle se rattachent avec une délicieuse harmonie à l'édifice qu'elles décorent, et c'est là ce qui en fait le principal mérite. A quelque distance qu'on les examine, on est frappé de leur élégance singulière et du prestige de leur coloris. Le verrier n'a pas eu l'intention de faire une œuvre qui doive être examinée à part ; il a laissé de côté les fantaisies de l'imagination ou les réalités des couleurs de la nature ; son but a été de concourir, sous la direction de l'architecte, à l'ornementation du monument, et il n'a jamais manqué d'y parvenir par l'agencement de couleurs harmonieusement distribuées, qui, tout en brillant du plus vif éclat, répandent dans l'intérieur du temple un jour mystérieux qui ajoute à la sévérité grandiose de l'architecture. »

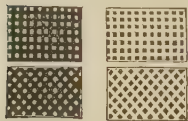
La Belgique ne possède plus de vitraux du XIII<sup>e</sup> siècle. Il y en avait cependant beaucoup autrefois et de très beaux. Les seuls fragments de verrières

belges que nous connaissons de cette époque ont été publiés par Lévy dans son *Histoire de la peinture sur verre*, pl. 8 ; ils proviennent de la cathédrale de Tournai et de l'église de Sainte-Gudule à Bruxelles. En France, les verrières du XIII<sup>e</sup> siècle ne sont pas rares ; on en trouve de très remarquables dans les cathédrales de Chartres, Reims, Paris, Strasbourg, Rouen, Poitiers, Tours, Troyes et Soissons. En Allemagne, il en existe à Xanten, à l'église de Saint-Cunibert à Cologne, et à la cathédrale de Munster. En Angleterre, les cathédrales de Cantorbéry et de Salisbury conservent jusqu'aujourd'hui de beaux vitraux et de superbes grisailles du XIII<sup>e</sup> siècle.

Il nous reste maintenant à faire connaître les *grisailles*. On donne ce nom à des panneaux composés de verres blancs ou légèrement verdâtres, sur lesquels sont tracés, au moyen de l'émail brun, des dessins et des ornements variés. Lorsqu'on ne disposait que de faibles ressources pécuniaires ou qu'on voulait introduire un jour plus vif dans l'intérieur des monuments, on plaçait des grisailles dans toutes les fenêtres de l'édifice ou dans une partie seulement. Dans ce dernier cas, les fenêtres les moins exposées à la vue recevaient les grisailles ; et celles-ci étaient assez opaques pour que les rayons lumineux qui les traversaient ne pussent aller frapper en revers les verrières colorées.

Pendant tout le XIII<sup>e</sup> siècle, l'opacité du champ qui existe entre les ornements des grisailles s'obtenait, non pas au moyen d'un glacié uni, mais par un travail au pinceau laissant paraître, par petites échappées pures, le verre incolore et translucide. L'émail brun était appliqué sur la tablette de verre

Fig. 137. Fig. 138.



par des hachures en forme de treillis très serré ou de résille tantôt noire (fig. 137), tantôt enlevée en blanc sur fond noir (fig. 138). Pour avoir une bonne grisaille, il faut que toute la surface de la lame de verre soit recouverte d'un travail délicat de ce genre. Ce ne fut qu'au XIV<sup>e</sup> siècle qu'on remplaça les résilles des

fonds par un ton uni assez inégal, qui enlève aux grisailles toute leur finesse.

Les dessins que les artistes du XIII<sup>e</sup> siècle reproduisaient sur les grisailles consistent toujours en des rinceaux ou de simples ornements ; jamais on n'y rencontre des figures d'hommes ou d'animaux. L'absence de figures s'explique par la nature même de la peinture sur verre bien entendue. En effet, grâce à la parfaite translucidité des lames de verre incolore, la grisaille produit, sur l'œil du spectateur, des effets chatoyants et miroitants, lors même



que toute sa surface est recouverte d'un travail au pinceau en forme de résille à mailles serrées. Or, en peignant des figures, le verrier doit nécessairement conserver claires et pures des surfaces plus ou moins larges, afin de modeler les formes ; il produit, par conséquent, une succession de percées lumineuses et de taches obscures, d'un effet fatigant et, en quelque sorte, insupportable aux yeux.

Les grisailles étaient en usage dès le XII<sup>e</sup> siècle ; peut-être en existait-il déjà avant cette époque. On trouve encore parfois des morceaux de verres blancs émaillés, provenant probablement de grisailles du XII<sup>e</sup> siècle ; cependant les plus anciennes grisailles complètes, connues de nos jours, ne paraissent pas remonter au-delà des premières années du XIII<sup>e</sup> siècle.

Dans les grisailles de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, le dessin est large, ferme, puissamment modelé et appuyé par les filets de plomb qui accusent les traits les plus vigoureux des ornements (fig. 139 et 140) ou forment les principaux compartiments du panneau vitré (fig. 141). Elles sont presque

Fig. 139.



Grisaille du commencement du XIII<sup>e</sup> siècle à l'abbaye de Heiligenkreuz (Autriche).

opaques, et complètement dépourvues de parties colorées. Les verres employés sont généralement épais, verdâtres et souvent remplis de bouillons.

Nous donnons (fig. 139 à 141) trois anciennes grisailles d'un style très remarquable. On voit les deux premières à l'abbaye cistercienne de Heiligenkreuz près de Vienne en Autriche ; elles remontent probablement aux premières années du XIII<sup>e</sup> siècle. Les gracieux rinceaux qu'elles forment sont encore tout empreints des traditions romanes qui, ainsi que nous l'avons fait observer ci-dessus p. 88, ont persisté en Allemagne beaucoup plus tard qu'en France. Le troisième exemple (fig. 141) est emprunté à la chapelle de la Vierge de la cathédrale d'Au-

Fig. 140.



Grisaille du commencement du XIII<sup>e</sup> siècle à l'abbaye de Heiligenkreuz (Autriche).

Fig. 141.



Grisaille du XIII<sup>e</sup> siècle à la cathédrale d'Auxerre.

xerre; c'est une des plus belles grisailles de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle que l'on trouve en France.

A partir de la dernière moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, les grisailles deviennent moins opaques et laissent pénétrer une lumière plus abondante dans l'intérieur des édifices; souvent elles ne sont plus incolores, mais reçoivent un appoint de verres colorés soit dans les filets qui les coupent, soit dans de petites roses dont leur champ est parsemé, comme dans le panneau ci-dessous (fig. 142), que l'on voyait autrefois à l'église de Sainte-Gudule à Bruxelles. Les petits carrés R et le filet circulaire *i* sont rouges. Cet appoint coloré fut introduit dans les grisailles, parce

Fig. 142.



Grisaille de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle autrefois à l'église de Sainte-Gudule à Bruxelles.

que les baies vitrées, devenues considérablement plus larges vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, auraient présenté un aspect monotone et trop chatoyant si on les avait garnies de panneaux entièrement incolores.

Dans les grisailles des fig. 141 et 142, l'émail qui couvre la surface du verre entre les rinceaux d'ornement est apposé en forme de réseau noir (fig. 137) bien que nos gravures indiquent le système de la fig. 138.

d) *Vitraux peints du XIV<sup>e</sup> siècle.*

Les *vitraux du XIV<sup>e</sup> siècle* présentent un tout autre aspect que ceux des siècles précédents, quoique, pendant toute la première moitié du siècle, l'artiste verrier se serve encore des mêmes procédés d'exécution que ses devanciers. Ce changement total d'aspect tient à plusieurs causes : d'abord aux nouvelles dispositions des armatures en fer, ensuite à la tonalité claire et brillante qu'on donna aux verrières, et enfin aux tendances exagérées vers l'imitation servile de la nature réelle.

Les armatures en fer qui, dans les fenêtres du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle, dessinaient les contours si variés des médaillons légendaires (voyez ci-dessus, p. 85) furent ramenées à leur forme primitive, consistant en de simples montants verticaux coupés, de distance à distance et à angle droit, par des barlotières ou traverses horizontales.

Les couleurs dominantes des verrières du XIV<sup>e</sup> siècle sont le bleu, le rouge et le jaune; ce dernier ton, généralement prodigué, produit une harmonie brillante, qui est de force à lutter avec les grisailles claires, fréquemment employées à cette époque. Le vert et le violet se rencontrent de plus en plus rarement.

Les bordures des vitraux du XIV<sup>e</sup> siècle sont régulièrement étroites; plutôt que de les élargir, on les double, comme aux cathédrales de Strasbourg et de Lyon. Leur ornementation consiste le plus souvent en fleurons, feuillages aigus, figures géométriques et blasons. La forme des feuillages varie suivant les contrées : très simples et presque toujours trilobés en France, ils sont beaucoup plus riches et à peu près constamment polylobés en Allemagne et en Angleterre.

Le dessin continue, pendant le XIV<sup>e</sup> siècle, à gagner en correction. Mais le peintre verrier, oubliant peu à peu que la peinture translucide n'est et ne peut être qu'une simple peinture de convention, vise déjà à produire l'illusion sur l'œil du spectateur; il essaye de copier la nature et réussit parfois à la copier avec une certaine fidélité. Peu à peu il cherche aussi des effets de clair-obscur, modèle ses figures avec une grande habileté et s'efforce de rendre scrupuleusement les ombres et les reflets des membres, des étoffes et des ornements. Il traite les draperies d'une manière plus savante; les vête-

ments n'offrent plus des plis roides ni parallèles, mais tombent sur les pieds des personnages en plis variés, quelquefois un peu tourmentés. Les carnations, au lieu d'être exprimées par des verres légèrement violets, sont peintes en grisaille sur des verres incolores. Comme au siècle précédent, les personnages sont habillés à la mode du temps et portent les costumes du XIV<sup>e</sup> siècle.

Les vitraux légendaires disparaissent presque complètement au XIV<sup>e</sup> siècle, et dans les rares exemples que l'on trouve, les médaillons sont presque toujours supprimés et les différentes scènes superposées les unes aux autres, sans encadrement et sans séparation. Les grandes figures isolées prévalent à cette époque; on les voit, non seulement dans les fenêtres hautes, mais aussi dans celles des bas côtés de la nef et du pourtour du chœur. Le plus souvent elles représentent des saints, rarement des personnes encore vivantes. Les scènes compliquées avec de grandes figures ne se rencontrent pas encore au XIV<sup>e</sup> siècle.

Les figures sont toujours placées sous des dais chargés de détails empruntés à l'architecture, tels que gâbles, redents, pinacles, clochetons, fenêtres, roses et arcs-boutants. Ces dais semblent supportés par des pieds-droits en forme de contreforts décorés d'arcatures et de niches, dans lesquelles on place de petites figures d'anges ou de saints. Les encadrements et les dais de couronnement des grandes figures prennent parfois une telle importance qu'ils occupent autant, et même plus de place, que les figures qu'elles abritent. La tonalité de ces accessoires est généralement brillante et très translucide; les couleurs claires y dominent, on y voit du vert d'eau relevé par des touches rouges et bleues, du blanc et surtout du jaune. Les crochets des rampants de gâble, les fleurons et les lettres des inscriptions ont toujours cette dernière couleur.

Au commencement du XIV<sup>e</sup> siècle, les fonds sur lesquels se détachent les grandes figures sont parfois unis et de couleur rouge ou bleue; plus tard ils sont presque toujours *damassés*, c'est-à-dire couverts de dessins variés, semblables à ceux que l'on voit sur l'étoffe appelée damas. La damassure servait, non seulement à la décoration, mais aussi, et même principalement, à neutraliser les effets du rayonnement des fonds bleus ou rouges sur les figures, dont la tonalité était généralement assez claire.

Des observations qui précèdent nous pouvons conclure qu'une tonalité claire et brillante, des progrès notables dans l'art du dessin, la suppression des médaillons légendaires, l'introduction des fonds damassés et le développement des dais de couronnement, dont nous avons constaté l'apparition au



XIII<sup>e</sup> siècle au-dessus des grandes figures des fenêtres hautes, constituent les caractères distinctifs des vitraux du XIV<sup>e</sup> siècle.

Voici (fig. 143) la reproduction d'un vitrail de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, qui existe encore aujourd'hui à la cathédrale d'Évreux. L'évêque

Fig. 143.



Vitrail du XIV<sup>e</sup> siècle à la cathédrale d'Évreux (France).

Geoffroy de Faé (1334-1340), donateur de la verrière, y est représenté revêtu de la mitre et de la chasuble, et tenant dans les mains la verrière qu'il offre à son église; voyez, au sujet de cette manière de reproduire les donateurs, ci-dessus, I, p. 566. Le fond damassé qui encadre la figure de l'évêque est bleu; celui sur lequel se détachent les dais, les pinacles et les petites images de saints est rouge, de même que la bordure; les contreforts avec leurs pinacles sont d'un gris blanchâtre; la chasuble de l'évêque, les vêtements des autres personnages, les crochets des rampants de gâble, les fleurs crucifères de la bordure, et beaucoup d'autres petits détails d'architecture sont jaunes; enfin la rose supérieure et une partie des vêtements de dessous du prélat sont verts.

Au XIV<sup>e</sup> siècle, les armoiries des donateurs figurent souvent dans les verrières. On les voit dans les bordures, dans les roses du tympan et dans les panneaux inférieurs; des inscriptions les accompagnent fréquemment. Les portraits des donateurs, qu'on rencontre dans plusieurs vitraux, prennent des proportions plus grandes qu'aux siècles précédents; quelquefois même, comme dans l'exemple de la fig. 143, ils occupent seuls toute la verrière. « En avançant dans les âges, dit très bien Lévy, nous voyons un dessin plus correct, des formes plus savantes; mais, hélas! pourquoi le dire déjà? l'homme devient moins bon, il fait la part de Dieu plus petite, la sienne plus large; et il croit ainsi se grandir! » *Histoire de la peinture sur verre*, I<sup>re</sup> partie, p. 80.

Au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, la palette du peintre verrier s'enrichit d'une nouvelle couleur d'application. Jusqu'alors il avait fallu, pour rendre le ton jaune ou exprimer la dorure sur les étoffes et dans les ornements, se servir de verres jaunes teints dans la masse, découpés ou entourés d'un cerné opaque suivant les besoins du dessin et enfermés dans les plombs qui en suivaient les contours. A cette époque, une importante découverte, celle du *jaune d'argent*, procura aux verriers un nouvel émail et apporta de grandes facilités dans le travail. Le jaune d'argent est un émail obtenu au moyen d'un composé d'ocre jaune, calcinée, broyée et mêlée à du sulfure d'argent. Après avoir passé au feu les morceaux de verre couverts de ce mélange, on enlève la croûte desséchée de l'ocre; il reste alors sur le verre une très belle teinte d'un jaune plus ou moins foncé et parfaitement translucide. Dans la fabrication des jaunes d'argent on remplace aujourd'hui le sulfure par du chlorure.

Les verriers, devenus plus habiles, parvinrent aussi, dans le cours du XIV<sup>e</sup> siècle, à produire des lames de verre beaucoup plus grandes qu'aux siècles précédents.

La découverte des jaunes d'argent et les progrès faits dans la fabrication du verre contribuèrent puissamment à modifier l'aspect des vitraux peints, parce qu'ils permirent de diminuer le nombre des filets de plomb, et de simplifier, par conséquent, l'ossature de la fenêtre.

Nous avons fait remarquer, ci dessus p. 88, que les peintres verriers de l'Allemagne et de l'est de la France n'abandonnèrent entièrement les traditions byzantines que vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Mais, à partir de cette époque ils marchent rapidement vers la décadence et tombent presque sans transition dans le style maniéré qui, dans les autres parties de la France, n'obtient complètement le dessus qu'au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle.

Les vitraux du XIV<sup>e</sup> siècle conservés jusqu'à nos jours sont assez nombreux. Il en existe de très beaux de la première moitié du siècle dans les cathédrales de Cologne et de Strasbourg. En France, les cathédrales de Beauvais, d'Évreux, de Limoges, de Narbonne, de Carcassonne et de Toulouse; en Angleterre, celles de Lincoln et de Hereford et la chapelle du collège Merton à Oxford en possèdent également de fort remarquables.

En Belgique, on ne connaît que deux panneaux de vitraux remontant au XIV<sup>e</sup> siècle; ils se trouvent dans l'église du béguinage à Louvain, et dans celle de Sichem près de Diest.

Les grisailles du XIV<sup>e</sup> siècle offrent beaucoup de ressemblance avec celles de la fin du siècle précédent. Les treillis ou quadrillés des fonds sont généralement remplacés par un glacié inégal, plus ou moins opaque, qui enlève toute la finesse à la grisaille en éteignant la translucidité du verre. Les grisailles incolores deviennent de plus en plus rares, et les filets blancs qui les traversent ne sont ordinairement cernés par le plomb que d'un seul côté. Dans les grisailles avec appoint coloré, les filets et les rosaces de couleur se multiplient et se dilatent au point d'occuper parfois plus de la moitié de la surface.

Après le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, on voit apparaître des grisailles blanches, rehaussées de jaune d'argent; il existe, à la cathédrale de Chartres, de très jolis panneaux de ces grisailles à deux teintes. De plus, comme le peintre trouvait facilement de grandes lames de verre, commençait à savoir modeler et ombrer ses dessins, et possédait sur sa palette deux couleurs d'émail,

brune et jaune, il se contentait souvent de peindre les personnages, et même des scènes entières, en grisaille rehaussée de touches de jaune d'argent. On comprend aisément que ce genre de peinture en grisaille convient mieux à des fenêtres d'appartement ou à des galeries de cloître qu'aux verrières des grands édifices, parce que ses qualités décoratives sont bien trop faibles pour produire de l'effet à distance et dans de larges baies translucides.

e) *Vitraux peints du xve siècle.*

Au xve siècle, une seule couleur d'application, de peu d'importance, celle de la teinte de carnation, vint s'ajouter sur la palette du peintre aux deux émaux déjà connus. Cette teinte légère, qui servait à modeler les têtes et les parties nues des membres du corps humain, était probablement un composé d'oxyde de fer et de terre d'ombre calcinée. Le peintre verrier n'avait donc encore à sa disposition que trois couleurs pour peindre sur le verre : le brun, le jaune d'argent et la couleur de carnation ; mais il trouva de nouvelles ressources pour son art dans l'emploi des verres doublés. Nous avons dit ci-dessus, p. 72, comment, dès le xii<sup>e</sup> siècle, le verre rouge était souvent *doublé* ou composé de deux lames, l'une incolore et l'autre rouge, superposées pendant la fabrication même. Depuis la fin du xiv<sup>e</sup> siècle, le procédé dont on s'était servi précédemment pour obtenir des verres rouges doublés fut appliqué aux autres couleurs. En superposant deux ou plusieurs couches de différentes couleurs, les verriers obtenaient des teintes très variées. Le doublage leur procurait certains tons d'une puissance inconnue jusqu'alors : ils obtenaient des verres violets en doublant du rouge sur du bleu pâle ; des verts en superposant du blanc, du jaune et du bleu. Malheureusement, ces teintes n'étaient souvent pas franches et ne s'harmonisaient pas toujours entre elles. « Les teintes douteuses, dit Lévy, les verres violets surtout, produits par la combinaison du bleu et du rouge, furent prodigués. L'énergie des couleurs disparut et l'harmonie fut rompue... L'usage de doubler les verres se répandit partout et devint bientôt une véritable manie. On doubla les verres sans nécessité, on superposa des lames de même couleur : dans certaines vitres on peut compter jusqu'à sept couches. Le talent des artistes ne devait pas cependant se perdre dans cette funeste voie, et nous verrons se produire de magnifiques compositions. Les verres doublés procurèrent toutefois de grandes facilités pour l'exécution des détails. Le peintre enlevait, au moyen du burin ou de l'émeri, certaines parties de couleurs et laissait paraître à nu la lame inférieure transparente ou teintée. On juge de suite quelles ressources procurait cet ingénieux moyen de dédoubler les lames.



Voulait-on, par exemple, peindre l'ancien blason de France qui était d'azur aux fleurs de lis sans nombre, on prenait un verre bleu et blanc ; la partie bleue s'enlevait suivant les contours de la fleur de lis qui restait blanche. Cette partie était alors peinte en or par une application de jaune d'argent, faite du côté lisse ; on sait que le jaune d'argent ne donnerait pas un ton uniforme si on le posait sur une surface raboteuse et dépolie. La fleur de lis était ensuite modelée avec l'émail brun placé au revers du jaune, dans la portion excavée de la vitre. » *Histoire de la peinture sur verre*, I<sup>re</sup> partie, p. 97. Le procédé du doublage s'employait aussi de la manière suivante : le verrier cueillait dans un creuset du verre coloré ou incolore, et en formait une petite boule au bout de sa canne à souffler. Sur cette boule il traçait des lignes ou semait des gouttes puisées dans un autre creuset contenant du verre en fusion d'une autre couleur. Il soufflait ensuite : les lignes et les gouttes se dilataient et formaient de longs rubans ou un beau semis de perles que l'on façonnait, au besoin, en enlevant à la molette les parties superflues, comme cela se pratique aujourd'hui pour les verres dits de Bohême. On obtenait de cette façon des broderies, des détails délicats qui pouvaient encore être colorés avec le jaune d'argent. Toutefois ces délicatesses, charmantes dans les vitraux d'appartement, ne produisent aucun effet dans la grande décoration monumentale.

La coloration qui est le résultat de doublages ne peut pas être confondue avec celle qui s'obtient par l'application d'une couleur d'émail sur le verre fabriqué et soumis ensuite à la cuisson.

Les peintres verriers du x<sup>v</sup>e siècle n'employèrent pas toujours les nouveaux perfectionnements introduits dans leur art avec beaucoup de délicatesse et d'intelligence. C'est ainsi, par exemple, que l'emploi trop fréquent et irrationnel de la peinture en grisaille sur verre blanc constitue un des caractères particuliers des vitraux de la dernière moitié du x<sup>v</sup>e et du commencement du x<sup>vi</sup>e siècle. Souvent les vêtements supérieurs des grandes figures en pied sont blancs et les doublures seules en couleur. On comprend que cet abus des grisailles, dans les draperies et la plupart des accessoires, donne nécessairement aux vitraux une tonalité claire et chatoyante. Souvent les fonds bleus et rouges, richement damassés, sur lesquels se détachent les figures et les sujets, offrent encore seuls une tonalité franche et vigoureuse.

Les bordures sont rares dans les vitraux du x<sup>v</sup>e siècle, et quand il s'en trouve, elles se composent de rinceaux à feuillage assez maigre, peints sur de longues et étroites bandes de verre très translucide. Dans la plupart des

verrières on les supprime et on les remplace par des encadrements à formes architecturales, consistant en contreforts chargés de pinacles ou en colonnettes qui ont leur fût plus ou moins orné. Ces encadrements semblent supporter des dais dont les rampants de gâble, toujours en ogive infléchie, sont décorés d'élégantes feuilles monumentales. Sous les dais se trouvent soit des figures en pied séparées par les meneaux des fenêtres, soit des sujets historiques ou légendaires occupant toute la largeur de la baie. Dans les vitraux à sujets il n'est tenu aucun compte des barlotières ni des meneaux ; parfois même on supprime ces derniers. Lorsqu'on superpose, comme cela arrive assez fréquemment, plusieurs figures ou plusieurs scènes dans une seule fenêtre, elles sont ordinairement séparées les unes des autres par des soubasements décorés de motifs empruntés à l'architecture de l'époque et s'appuyant sur les dais qui couronnent la rangée intérieure.

Le vitrail que nous donnons (fig. 144) et qui est emprunté à la cathédrale de Tournai fera comprendre la disposition de la plupart des verrières à sujets pendant le <sup>xv</sup>e siècle. Il date du dernier quart du <sup>xv</sup>e siècle et représente la prestation de serment à laquelle le magistrat de Tournai était tenu, chaque année, avant d'entrer en charge. L'évêque, assis sur son trône et vêtu d'une chape brochée d'or, est entouré de son clergé ; il porte sur les genoux un livre, probablement les saints Évangiles, orné d'une riche couverture et muni de fermoirs artistement travaillés. Devant lui se présentent les membres du magistrat, debout et tête nue. En avant, on voit le grand prévôt portant un manteau rouge doublé d'hermine ; il tient son chapeau ou sa toque d'une main et lève l'autre pour prêter le serment, dont la formule lui est présentée par un clerc en chape, agenouillé à la gauche de l'évêque.

De grands progrès furent réalisés, au <sup>xv</sup>e siècle, dans la peinture opaque ou de tableaux. Les artistes belges eurent une large part dans ce développement ; on connaît les chefs-d'œuvre des grands maîtres de l'école flamande : des Memling, des Roger Van der Weyden, des Quentin Metsys et des frères Van Eyck. Ce fut Jean, le plus jeune de ces deux frères, qui perfectionna le procédé de la peinture à l'huile, en le rendant applicable à toute espèce de peinture, et l'on croit généralement que, lui aussi, introduisit l'usage des verres doublés de toute couleur dans la composition des vitraux peints. Les tableaux du <sup>xv</sup>e siècle se distinguent par la correction du dessin, un modelé exact, des effets de clair-obscur bien compris, en un mot par l'imitation de plus en plus fidèle de la nature réelle. L'état si prospère où se trouvait la peinture

Fig. 144.



Serment du magistrat de Tournai. Vitrail du dernier quart du xv<sup>e</sup> siècle, à la cathédrale de Tournai.

de chevalet dès la première moitié du xv<sup>e</sup> siècle exerça une influence des plus funestes sur la peinture translucide. Les artistes verriers, qui le plus souvent sont aussi, et même principalement, des peintres de tableaux, oublient tous les jours davantage que la peinture sur verre est essentiellement une peinture de convention. Non contents d'introduire dans les vitraux un dessin plus correct, ils cherchent de plus en plus à tromper l'œil du spectateur et à faire naître l'illusion aussi complètement que possible; en d'autres termes, ils reportent sur verre des compositions qui ne conviennent qu'à des surfaces opaques. On peut se convaincre de la vérité de cette assertion en

examinant la fenêtre de Tournai, reproduite ci-dessus. Les peintres se séparèrent entièrement des architectes et ne sont plus, comme autrefois, des décorateurs ayant à cœur de compléter l'œuvre architectonique, mais des artistes indépendants qui s'efforcent de donner à leurs œuvres une valeur individuelle.

« Le temps n'était plus, dit l'abbé Texier, où le *maître de l'œuvre*, chargé de la construction d'une vaste cathédrale, en combinait les diverses parties pour traduire une pensée commune; où la vitrerie en couleur se liait au système architectural pour en devenir la continuation; où le peintre sur verre, en un mot, n'était que le très humble serviteur de l'architecte. Au xve siècle, le verrier se sépare du constructeur : ce n'est plus un simple décorateur, c'est désormais un peintre préoccupé du besoin de donner à son œuvre la plus grande somme de valeur individuelle possible. Il en sera du monument ce qu'il pourra. A la distance où le regard saisit les détails, un modelé plein de finesse, une composition embellie de mille prétentions, une riante perspective, mille délicatesses d'un pinceau léger récréeront la vue, mais ce sera aux dépens de l'ensemble. A tous les points de la perspective où l'œil ne perçoit qu'un effet général, le vitrail apparaîtra trop lumineux dans ses bordures, inégalement teinté dans ses fonds. La coloration, douteusement répartie, fatiguera par mille teintes incompréhensibles. Il semblera que la pluie, en battant la verrière, ait déteint ses couleurs pour les répandre et les laver selon les caprices des variations atmosphériques. Ce défaut général sera accompagné de tous les défauts d'exécution qu'il suppose. Préoccupés du désir de dessiner exactement, les verriers abandonneront habituellement, pour les carnations, l'usage des verres teintés dans la masse. Pour cet effet, ils se contenteront d'un verre blanc qui rehaussera le plus souvent un modelé gris (1). Soit désir de l'économie, soit recherche d'un milieu plus transparent, le verre destiné aux travaux de la recuisson a peu d'épaisseur, et les fondants abondent dans sa composition. L'emploi des couleurs d'application, en permettant de rapprocher plusieurs teintes sur le même morceau de verre, restreint le nombre de plombs, et augmente d'autant l'espace exposé aux chocs et à la percussion. Toutes ces causes, on le comprend, ne diminuent pas la fragilité d'une matière déjà si fragile; elles ont encore le triste résultat d'augmenter la froideur et la monotonie des visages. Comment les carnations pâles et blanches pourraient-elles harmonieusement être drapées de vêtements hauts de couleur? La teinte grise des chairs se retrouve d'ailleurs avec un ton identique sur les pinacles du dais qui abrite les personnages, sur l'architecture qui les encadre, sur les consoles qui les supportent. Tous ces tons clairs, rapprochés de ceux que produisent les nombreux ornements colorés en jaune, livrent passage à de larges rayons lumineux qui

. (1) Au xiv<sup>e</sup> siècle, on employait déjà les verres incolores pour les carnations; voyez ci-dessus, p. 96.



éblouissent le regard en détournant l'attention des sujets plus sombres : il en résulte un défaut d'harmonie peu favorable à la décoration. » *Histoire de la peinture sur verre*, p. 40.

Au milieu du <sup>xv</sup>e siècle, apparaissent dans les verrières, comme dans les tableaux opaques, de petits paysages en perspective lointaine ; ces paysages consistent en des vues pittoresques, des châteaux forts crénelés, des édifices de toute espèce, et la représentation des travaux des champs, etc. Les artistes de la dernière moitié du <sup>xv</sup>e siècle, en donnant trop d'importance à ces accessoires qu'ils traitent avec un soin outré, nuisent souvent à l'effet de leur œuvre, car ils détournent l'attention du spectateur pour la fixer sur des détails qui n'ont aucun rapport avec le sujet principal.

La décadence de la peinture sur verre au <sup>xv</sup>e siècle ne fut pas également rapide dans toutes les contrées. Il y eut même encore exceptionnellement des écoles de peintres verriers qui produisirent, à la fin du <sup>xv</sup>e siècle, des vitraux légendaires unissant un style remarquable à une tonalité puissante et harmonieuse. Telle fut, par exemple, l'école qui florissait à cette époque dans le midi de la France et dont le centre se trouvait à Toulouse.

Au <sup>xii</sup>e et au <sup>xiii</sup>e siècle, les verrières des églises formaient, avec les peintures et les sculptures, un livre toujours ouvert, où les ignorants aussi bien que les savants pouvaient s'instruire dans les principaux dogmes de la foi, l'histoire de la religion et les devoirs de l'homme envers Dieu et le prochain. Cette mission sublime de l'art religieux commença à être perdue de vue pendant le <sup>xiv</sup>e siècle ; dans beaucoup de verrières de cette époque, les représentations édifiantes et instructives sont remplacées par les blasons et les portraits en pied des donateurs. Au <sup>xv</sup>e siècle, des tendances de plus en plus profanes se manifestent dans le choix des sujets reproduits sur les vitraux. Ceux-ci ne servent plus guère alors à l'enseignement du peuple ; souvent les grands dignitaires ecclésiastiques et les puissants de la terre s'y font représenter pompeusement ; tout au plus, leur saint patron figure-t-il en arrière et sur le second plan, tandis que les armoiries se répètent, sous des formes diverses, dans toutes les parties du vitrail. D'autres fois, comme à la cathédrale de Tournai, les verrières sont consacrées à retracer l'établissement du siège épiscopal et l'origine des droits et des revenus du chapitre. « Au <sup>xv</sup>e siècle, dit Lévy, l'autorité ecclésiastique a le tort de tolérer, aux vitres des églises, le remplacement des scènes religieuses par des sujets historiques. Ceux-ci, comme à Tournai, touchent, il est vrai, à l'histoire du chapitre et

de ses droits ; en cela ils ne s'écartent pas encore complètement des conventions, sauf quelques scènes que nous avons déjà vivement critiquées, comme le meurtre de Sigebert ; mais une fois sur cette pente on ne s'arrête pas facilement. Les grands veulent imiter le clergé ; celui-ci faisait consacrer ses droits, ceux-là veulent faire connaître leurs armoiries. Les premiers ont préparé les voies aux seconds. Bien plus, les évêques, chefs temporels presque autant que spirituels, suivent le même exemple, et, le mal gagnant toujours, les verrières cessent presque entièrement d'être religieuses pour devenir de véritables pages héraldiques. Elles serviront encore à l'instruction du peuple, mais ce sera pour lui faire connaître les titres et qualités de ses maîtres, souvent de ses oppresseurs, et les signaler plus tard à sa fureur, alors que, toute crainte, tout respect étant éteints, les orages populaires se seront déchaînés dans leur affreuse violence. Un des pays dans lesquels cette marche funeste de l'art religieux est le plus sensible, c'est la Belgique. » *Histoire de la peinture sur verre*, 1<sup>re</sup> partie, p. 139.

Malgré les grands défauts que nous venons de signaler, les vitraux du XV<sup>e</sup> siècle ne manquent pas de mérite. Jamais peut-être la peinture sur verre ne fut plus en honneur qu'alors ; aussi les verrières qui datent de cette époque sont-elles encore nombreuses aujourd'hui. Les nobles et les riches, stimulés par le désir d'être représentés sur les vitraux ou d'y voir figurer leurs armoiries, se montraient fort généreux lorsqu'il s'agissait de contribuer à la confection des vitraux peints. Aux dons de toute espèce, faits par les grandes familles, le clergé, les confréries et les corporations des métiers, venait se joindre le produit de certaines amendes. Dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle, on commença aussi à placer de petits panneaux peints dans les fenêtres des palais, des châteaux et même quelquefois des habitations particulières.

On trouve de très remarquables vitraux du XV<sup>e</sup> siècle : en France, dans les cathédrales de Bourges, d'Évreux, du Mans, de Tours, de Metz et de Limoges ; en Allemagne, dans les églises d'Ulm, de Munich et de Nuremberg ; en Angleterre, dans l'église royale du château de Windsor, dans la chapelle du *New College* à Oxford et dans la cathédrale d'York ; c'est dans ce dernier édifice qu'existe la plus grande verrière peinte connue en Europe. Les quelques vitraux peints du XV<sup>e</sup> siècle que possède encore la Belgique ne remontent pas au delà du dernier quart de ce siècle : ce sont d'abord les verrières qui ornent le transept de la cathédrale de Tournai, exécutées probablement entre les années 1480 et 1490, et puis cinq autres à

l'église de Saint-Sulpice à Diest, qui datent des toutes dernières années du xv<sup>e</sup> siècle.

f) *Vitraux peints du XVI<sup>e</sup> siècle* (1).

Au XVI<sup>e</sup> siècle, les verrières présentent un aspect tout nouveau. Cependant le premier tiers du siècle s'écoula sans que les procédés matériels de la peinture sur verre se fussent modifiés. et, si la renaissance n'avait, dès ce moment commencé à faire sentir son influence dans les compositions artistiques, on aurait de la peine à distinguer les vitraux des premières années du XVI<sup>e</sup> siècle de ceux de la fin du siècle précédent. Vers 1540, une nouvelle couleur d'application, le rouge de fer, vint s'ajouter, sur la palette du peintre verrier, aux trois émaux connus jusqu'alors : le brun, le jaune d'argent et la teinte de carnation pour les chairs. Le rouge de fer s'observe pour la première fois sur les vitraux de la chapelle du Saint-Sacrement-de-Miracle à l'église de Sainte-Gudule à Bruxelles. Quelques années plus tard, vers 1550, on trouva le secret d'appliquer toutes les couleurs, en les préparant avec un fondant (qui n'était autre chose que la poudre vitreuse), et en les incorporant par la recuisson aux tables de verre. Ce genre de peinture sur verre, qui a reçu le nom de *peinture en apprêt*, procura d'immenses facilités aux peintres verriers, et changea complètement les procédés de l'art. L'artiste préparait d'abord la lame vitreuse, à peu près comme la toile dans la peinture à l'huile, au moyen de tons généraux et locaux ; sur ces tons il modelait ensuite les figures et les objets ; enfin il traçait les ombres et arrivait à l'effet avec des retouches de couleurs, tandis qu'il faisait saillir les points lumineux en enlevant hardiment la teinte opaque et en laissant à la vitre toute sa translucidité. Vers la même époque, on découvrit la propriété qu'à le diamant de couper le verre, on inventa le tire-plomb, qui facilita la production des filets de plomb pour sertir le verre, enfin on parvint à fabriquer des tables de verre d'une très grande dimension. Tous ces progrès dans les procédés matériels amenèrent une révolution complète dans l'art de la peinture sur verre, et eurent pour résultat principal l'abandon presque complet des verres teints dans la masse.

Le style des vitraux se transforme entièrement au XVI<sup>e</sup> siècle sous l'influence des principes de la renaissance. Dans les édifices religieux des premières années du XVI<sup>e</sup> siècle, le plein cintre se substitue insensiblement à l'ogive. Depuis ce moment aussi apparaissent, sur les vitraux, des ornements

(1) Nous continuons l'histoire de la peinture sur verre jusqu'à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, afin de ne pas être obligé de revenir plus tard sur ce sujet.

empruntés au style classique, mêlés à des fleurons et des motifs de décoration qui rappellent encore l'époque ogivale. Peu à peu les idées classiques gagnent du terrain et finissent, après quelque temps, par obtenir le dessus. On ne voit plus alors qu'oves, volutes, feuilles d'acanthé, guirlandes de fleurs et de fruits. L'arc de triomphe ou portique, emprunté à l'architecture païenne, forme désormais l'encadrement obligé des personnages et des sujets qu'on reproduit sur les vitraux. Jusqu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, l'artiste se contente de développer, dans la partie inférieure de la fenêtre, le sujet principal du vitrail avec le cadre qui l'entoure, et il réserve la partie supérieure ainsi que le tympan pour y placer des armoiries ou des symboles. Peu d'années après le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, vers 1560, le sujet et son encadrement passent même à travers les enlacements du tympan, si toutefois on veut bien respecter ceux-ci et ne pas les faire disparaître. « Les peintres verriers, dit Labarte, se tinrent au surplus à la hauteur de toutes les améliorations qui s'étaient produites au XVI<sup>e</sup> siècle dans les arts du dessin ; ils exécutèrent des œuvres d'une grande pureté de dessin et d'une exécution remarquable. Ils se montrèrent souvent fort habiles dans les fonds, qui représentent des édifices en perspective et des paysages aux lointains profonds, ils excellèrent dans les arabesques. Mais les artistes verriers ne se préoccupèrent plus en aucune façon du monument auquel leur œuvre était destinée ; ils composèrent leur tableau sur verre sans même s'inquiéter des meneaux des fenêtres, qui, comptés pour rien, semblent disposés comme par mégarde en avant d'une grande peinture. C'était fait de la peinture sur verre. Du moment qu'on voulut transformer en art d'expression un art de pure décoration monumentale, on dénatura son but, ce qui nécessairement dut le conduire à sa perte : la peinture sur verre n'offrait pas toutes les ressources de la peinture à l'huile et ne pouvait lutter avec elle. » *Histoire des arts industriels*, 2<sup>e</sup> éd., II, p. 328.

Les sujets religieux et symboliques sont rares sur les vitraux du XVI<sup>e</sup> siècle ; on y voit le plus souvent les portraits des donateurs des vitraux, qui s'y font représenter ordinairement agenouillés sur un prie-Dieu, soit seuls, soit entourés des membres de leur famille. Leur saint patron les accompagne toujours, et leurs armoiries se répètent plusieurs fois dans les différentes parties de la verrière. Lévy, dans son *Histoire de la peinture sur verre* (I<sup>re</sup> partie, p. 130), stigmatise énergiquement la vanité des donateurs de verrières au XVI<sup>e</sup> siècle : « Voici venir, dit-il, les de Horn, les Croy, les Lalaing, les



de Clèves et tant d'autres, qui, à Hoogstraeten, à Mons, à Liège, à Diest, à Lierre, partout enfin, occupent les verrières, avec toutes leurs armoiries. Parfois, comme à Liège, si une vitre ne suffit pas aux quartiers de noblesse, une seconde y sera entièrement affectée, Veut-on, comme à Mons, ne pas faire disparaître totalement le sujet religieux? la verrière sera partagée en trois parties, et un tiers seulement sera donné à Dieu. Parfois cette place, trop petite, forcera à tronquer le sujet. Qu'importe! Dans les deux autres tiers le donateur s'étalera fièrement, avec l'appareil de tous ses titres. Dans ces vitres les personnes divines et les saints patrons sembleront venir, non pas pour être adorés, mais pour honorer le hautain donateur. A Dieu ne plaise cependant que nous venions prétendre ici que les membres de ces illustres familles dont la Belgique s'enorgueillit à juste titre aient voulu que la religion leur servît de piédestal, ou qu'ils aient sciemment offensé Dieu; ils ont obéi aux tendances de leurs siècles, ils ont cédé au torrent de vanité qui entraînait tout, ils ont enfin subi l'influence des idées. Les corporations elles-mêmes, qui jadis se contentaient de signer le vitrail par la reproduction de quelques-uns de leurs travaux au bas de la fenêtre, veulent aussi avoir leurs armoiries; et voilà que les instruments du métier, pelles, pioches, tranche-lard, etc., parodie des antiques pièces de blason, viennent, en pal, en sautoir, de *fasce* et de mille autres manières, couvrir de leurs prétentieuses couleurs les vitres des églises. A Liège, les corporations remplissent toute une verrière de leurs grotesques armoiries. A Diest, sur une vitre donnée par la corporation des mégissiers et des épiciers, les chandelles, les balances, les paquets de toute sorte remplacent les instruments de la passion, ou les anges du concert céleste. » L'église de Sainte-Gudule à Bruxelles renferme plusieurs vitraux du XVI<sup>e</sup> siècle où l'on peut remarquer les tendances vaniteuses que nous venons de signaler. Les verrières des chapelles du Saint-Sacrement-de Miracle et de Notre-Dame (ces dernières datent du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle) y sont entièrement occupées par les familles de Bourgogne, d'Espagne et d'Autriche.

La peinture sur verre fut beaucoup cultivée au XVI<sup>e</sup> siècle, et les monuments religieux s'enrichirent, à cette époque, d'un nombre considérable de verrières peintes, dues à la libéralité des princes, des nobles et des riches bourgeois, ainsi qu'au produit des amendes. Plusieurs de ces chefs-d'œuvre existent encore de nos jours; les plus remarquables de la Belgique se trouvent à l'église de Hoogstraeten, gros bourg de la Campine anversoise, au transept et à la chapelle du Saint-Sacrement-de-Miracle de l'église de Sainte-

Gudule à Bruxelles, aux églises de Saint-Martin, de Saint-Jacques et de Saint-Servais à Liège, et à l'ancienne collégiale de Sainte-Waudru à Mons. A Anvers et à Lierre, il existe également encore quelques beaux vitraux du XVI<sup>e</sup> siècle.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, il se produisit un véritable engouement pour les petits panneaux peints dont on ornait, déjà quelquefois à la fin du siècle précédent, les fenêtres des édifices publics, des châteaux, des cloîtres et même des habitations privées. Ces charmants petits panneaux, soit en grisaille retouchée avec du jaune d'argent, soit en couleurs variées, sont exécutés avec une grande finesse et une délicatesse extrême. Parfois ils occupent toute l'ouverture ou tout au moins l'une des divisions principales de la fenêtre, d'autres fois ils consistent en de simples médaillons circulaires ou ovales, entourés

Fig. 145.



Vitraux suisse de 1538, au musée du Louvre à Paris.

de verre coloré ou incolore. Il existe, à l'hôpital Saint-Pierre à Louvain, plusieurs médaillons de ce genre, très remarquables, qui datent des années 1520 et suivantes; ils sont peints sur du verre incolore avec de l'émail brun rehaussé de quelques touches de jaune d'argent, et représentent des bienfaiteurs de la maison, accompagnés de leurs patrons. Les petits vitraux, appelés *vitraux suisses* parce qu'ils ont été principalement en usage dans la république

helvétique, appartiennent à la même catégorie. Ces vitraux, dont l'usage s'est conservé pendant les siècles suivants, reproduisent pour les nobles les blasons de famille diversement encadrés, pour les maisons communales les armoiries de la ville ou du canton avec leurs *supports*, c'est-à-dire des porteurs de bannière revêtus des costumes et des armures du temps, pour les abbayes les armes de l'établissement ou la figure en pied du fondateur. Les bourgeois et les gens de métier y plaçaient, sur un écu, les symboles de leur profession. Souvent aussi, nobles, bourgeois et artisans, s'y faisaient représenter dans leur costume de cérémonie au milieu de toute leur famille. La transparence et l'éclat du coloris sont ordinairement plus grands dans les vitraux suisses que dans les grandes verrières.

Notre fig. 145 reproduit un vitrail suisse de l'année 1538. On y voit l'écusson du canton d'Uri, surmonté des armoiries de l'empire d'Allemagne. Deux hallebardiers ou lansquenets remplissent l'office de *supports*.

Les principaux caractères de la peinture sur verre du XVI<sup>e</sup> siècle peuvent se résumer de la manière suivante : Les verrières de cette époque se distinguent par la perfection de la perspective et du dessin, unie à une grande variété de couleurs ; mais l'énergie et la vigueur des tons, de même que la haute signification dogmatique et symbolique, qu'on remarquait dans les vitraux des siècles précédents, y font défaut.

#### g) *Vitraux peints du XVII<sup>e</sup> siècle.*

Au XVII<sup>e</sup> siècle, la peinture en apprêt ou avec des couleurs d'application continua d'être en vogue, et, grâce aux perfectionnements introduits dans la composition et la pose des émaux, elle détrôna presque complètement l'usage des verres doublés et des verres teints dans la masse. Ce genre de peinture, qui convient assez bien aux vitraux d'appartement, ne se prête en aucune façon à la décoration de grandes verrières, parce que l'artiste, en voulant obtenir de grandes ombres et des tons fuyants au moyen des demi-teintes et des teintes bistreuses, rend son œuvre tellement lourde, terne et confuse, qu'il devient parfois très difficile d'en distinguer le sujet. Un des exemples les plus frappants des résultats peu satisfaisants que produit la peinture en apprêt dans la décoration monumentale nous est fourni par les vitraux qui ornent la chapelle de Notre-Dame, adossée au côté sud du chœur de l'église de Sainte-Gudule à Bruxelles. En examinant attentivement ces vitraux, on s'aperçoit bientôt que le peintre Van Thulden, un des élèves favoris de Rubens, qui en composa les cartons, s'est laissé guider par les principes de la peinture opaque et non par ceux de la peinture translucide.

Un fait dont chacun peut se rendre un compte facile confirme pleinement cette assertion. Ces verrières ne produisent un résultat satisfaisant que lorsque le temps est sombre, car, dès que la lumière extérieure les ravive, elles se troublent et deviennent confuses. Chose inconscquente : les rayons du soleil, qui devraient les faire resplendir de tout leur éclat, amoindrissent et détruisent, en quelque sorte, leur effet ! La cause en est dans l'inintelligent emploi des couleurs-émaux et dans les tons bistreux qui y sont répandus à profusion. En face de la chapelle de Notre Dame se trouve, au côté nord du chœur, la chapelle du Saint-Sacrement-de-Miracle, ornée de vitraux du XVI<sup>e</sup> siècle. Si l'on se place dans le chœur de manière à pouvoir observer à la fois les fenêtres des deux chapelles, on est frappé de la vivacité du coloris, de la transparence des verrières du XVI<sup>e</sup> siècle, et de leur supériorité sur celles de la chapelle de Notre Dame ; on saisit alors d'un seul coup d'œil la différence des caractères que présentent les vitraux qu'un siècle seulement sépare.

Les arcs de triomphe ou portiques constituent, comme au siècle précédent, l'encadrement obligé de toutes les représentations, avec ce changement cependant, que maintenant ces arcs et ces portiques sont vus obliquement ou de côté, c'est-à-dire en perspective lointaine, tandis qu'auparavant ils se présentaient de face et pour ainsi dire sans perspective.

Les plombs, qui autrefois appuyaient si avantageusement les principaux contours du dessin, furent regardés comme inutiles et même gênants. On ne s'en servit donc plus que pour assembler des vitres égales et carrées, formant dans leur ensemble une espèce de treillage, derrière lequel les artistes se mirent à peindre sur le verre comme sur une toile, sans tenir aucun compte des joints.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, la peinture de chevalet et, en général, toutes les branches des beaux-arts se trouvaient dans un état de grande prospérité. Il ne faut donc pas s'étonner si, malgré sa décadence, l'art de la peinture sur verre produisit encore des verrières qui, principalement à cause de la perfection du dessin, possèdent un véritable mérite artistique. Telles sont, entre autres, les verrières de la chapelle de Notre-Dame à l'église de Sainte-Gudule à Bruxelles, dont nous avons signalé les défauts.

Non seulement les nouvelles verrières peintes devinrent plus rares au XVII<sup>e</sup> siècle qu'aux siècles précédents, mais même les anciennes disparurent en grand nombre. Comme l'art de la peinture sur verre était tombé en grande défaveur, on remplaçait, pour le moindre motif, les vitraux par du verre



incolore. Le défaut d'entretien et le mauvais vouloir en détruisirent également un grand nombre. Enfin, après que l'usage se fut introduit de placer, dans les églises, des mausolées sculptés et de grands tableaux, il fallut, pour éclairer ces œuvres d'art, laisser pénétrer à grands flots la lumière du jour dans l'intérieur des édifices. Cette dernière raison ne contribua pas peu à la suppression des chefs-d'œuvre de la peinture sur verre.

#### h) *Vitraux peints du XVIII<sup>e</sup> siècle.*

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les verres teints dans la masse ne furent plus guère fabriqués; leur prix était élevé et leur rareté très grande. Presque tous les verres de cette époque sont donc des verres émaillés. L'émail blanc, qui était déjà connu au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, devint alors d'un usage général et forma une des principales couleurs d'application. « Sauf quelques verrières à grands sujets, qui apparaissent dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, dit Lévy, on remarque surtout des vitres dont les couleurs criardes sont combinées sans goût et sans la moindre entente de l'harmonie des tons. Le jaune orangé très vif, le rouge et le violet dominant. On se contente souvent d'une combinaison géométrique de verres de couleur, principalement pour les roses. Les bordures en échiquier sont fréquentes, et parfois, comme à Anvers, on osera réparer de magnifiques verrières des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, ou plutôt on en agrandira et l'on en bouchera les trous au moyen de pièces à échiquier de couleurs tranchantes qui produisent le plus bizarre et le plus triste effet au milieu de ces chefs-d'œuvre méconnus; souvent aussi on ne fera qu'entourer les verrières d'une bordure formée d'entrelacs ou de fleurs, et placer en frontispice, au milieu d'une gloire d'où s'échappent des rayons d'or, le nom de Jehovah en lettres hébraïques. L'art de la vitrerie a presque entièrement remplacé celui de la peinture. » *Histoire de la peinture sur verre*, I<sup>re</sup> partie, p. 194. La décadence de la peinture sur verre fut complète au XVIII<sup>e</sup> siècle, et l'art se perdit au point que l'on ne trouva plus à Paris qu'un seul peintre verrier, et encore ne pouvait-il vivre de son travail. Lorsqu'une verrière peinte était en mauvais état, loin de la réparer ou de la restaurer, on remplissait, le plus souvent, les parties endommagées par des verres incolores, laissant passer un plus grand jour pour éclairer les tableaux et les sculptures qui encombraient presque toujours les églises.

#### i) *Restauration de l'art du peintre verrier au XIX<sup>e</sup> siècle.*

Ce triste état de choses dura jusqu'au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle, où, grâce à la reprise des études archéologiques, les fourneaux des peintres ver-

riers se rallumèrent. Plusieurs anciens vitraux, qui avaient échappé au vandalisme des siècles précédents, furent restaurés avec beaucoup d'habileté, et l'on en fit parfois de nouveaux dont l'effet est satisfaisant. Cependant la plupart des verrières récentes laissent beaucoup à désirer, tant sous le rapport de l'iconographie religieuse que sous celui de l'harmonie des couleurs et des principes artistiques. Ces défauts tiennent à plusieurs causes : d'abord peu de peintres verriers modernes possèdent les connaissances historiques et archéologiques nécessaires pour la composition des cartons ; ensuite, par des raisons d'économie ou par esprit de mercantilisme, on donne souvent la préférence à des procédés d'exécution qui ne peuvent produire aucun bon résultat ; enfin, le préjugé universellement répandu, qui fait qu'on applique à la peinture translucide les principes artistiques de la peinture opaque, est la principale cause de l'état peu prospère où, malgré des efforts généreux, se trouve de nos jours l'art de la peinture sur verre.

En terminant l'histoire de la peinture sur verre, nous ferons remarquer qu'une tradition populaire très commune considère à tort l'art de la peinture sur verre, tel qu'il était pratiqué au moyen âge, comme un secret qui a été perdu pendant assez longtemps. Cette opinion n'a aucun fondement, car on n'a jamais cessé de produire des verres teints dans la masse. Seulement l'usage de ces verres était presque entièrement abandonné au XVIII<sup>e</sup> siècle.

13. **Piliers, colonnes et colonnettes.** Au moyen âge, les dénominations de *pilier* et de *colonne* se confondent souvent ; cependant le mot *colonne* entraîne l'idée d'un support à fût cylindrique. On trouve, dans les édifices de la période ogivale, quatre espèces principales de piliers ou colonnes : le pilier *carré*, la colonne *monocylindrique*, la colonne *cruciforme* et la colonne *en faisceau*. La colonne monocylindrique (fig. 146) donne en section un cercle, et le pilier carré (fig. 147) un carré ou un rectangle ; la colonne cruciforme (fig. 148) se compose d'une pile centrale, cantonnée de quatre colonnes ou colonnettes plus ou moins engagées ; enfin la colonne en faisceau, comme son nom l'indique, est le résultat de la réunion en faisceau, autour d'une masse formant pilier, de plusieurs colonnettes (fig. 149) ou nervures (fig. 152).

Les piliers carrés sont rares pendant la période ogivale ; on ne les rencontre que dans les édifices de second et de troisième ordre datant de la période de transition ou du commencement de la période ogivale. Il en existe dans les églises de Grimde près de Tirlemont, des béguinages de Tongres et

Fig. 146.



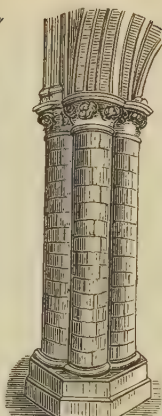
Colonne  
monocylicrique.

Fig. 147.



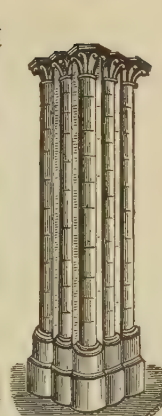
Pilier carré.

Fig. 148.



Colonne cruciforme.

Fig. 149.

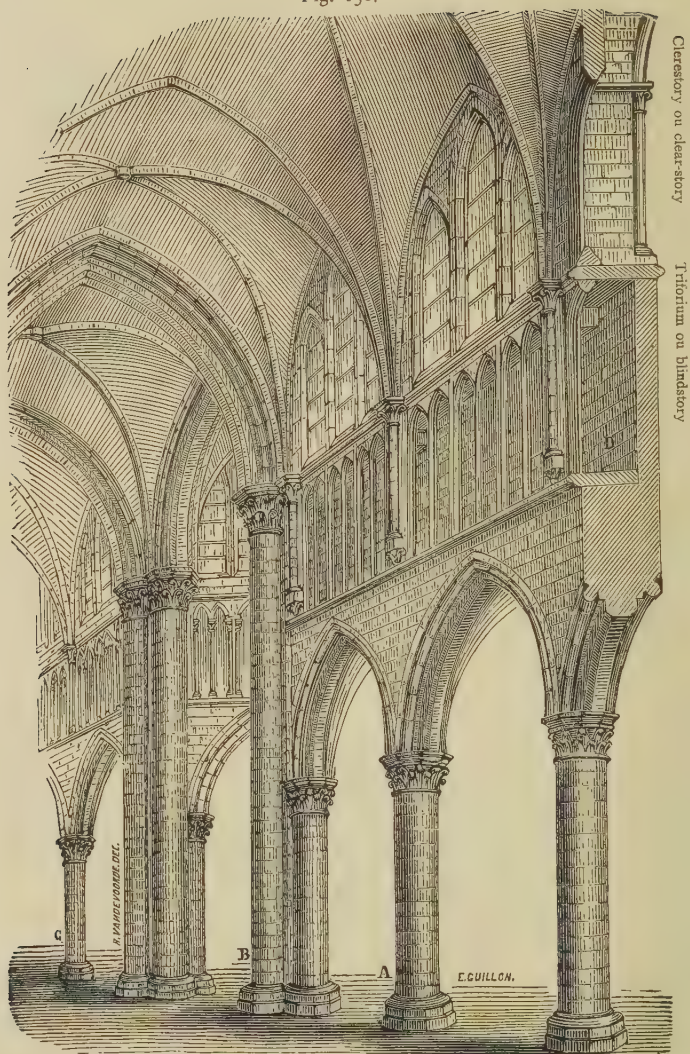


Colonne  
en faisceau.

de Saint-Trond. Quelquefois, comme dans l'exemple que reproduit notre fig. 147 et qui est emprunté à l'église de Duysbourg près de Tervueren, leurs arêtes sont rabattues ou chanfreinées.

Dans presque tous les monuments belges du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle, les colonnes sont monocylicriques (Sainte-Gudule à Bruxelles, Saint-Paul et Sainte-Croix à Liège, Notre-Dame-aux-Dominicains et béguinage à Louvain, Saint-Jacques à Tournai, Saint-Léonard à Léau, Notre-Dame à Dinant, Sainte-Walburge à Furnes, Saint-Martin à Ypres et Saint-Rombaut à Malines). Les colonnes cruciformes, très communes dans les grandes cathédrales françaises, se rencontrent aussi en Belgique, principalement à l'intersection de la nef et du transept de quelques grands édifices (Notre-Dame à Huy et église de Pamele à Audenarde). Nous donnons (fig. 150) une partie de ce dernier monument. On voit en A une colonne cylindrique de la nef, et en C une du chœur; la colonne B et sa voisine, appartenant à la fois à la nef et au transept, sont cruciformes. Le plus souvent cependant les quatre grandes colonnes à l'intersection de la nef et du transept sont en faisceau (fig. 149), comme à Sainte-Walburge de Furnes et à l'église métropolitaine de Malines. Dans les cathédrales de Cologne, Strasbourg, Salisbury, Winchester, et au chœur de la cathédrale de Tournai toutes les colonnes sont en faisceau. Quelques églises (Notre-Dame à Huy et cathédrale de Soissons) ont des colonnes cylindriques cantonnées, du côté de la nef

Fig. 150.



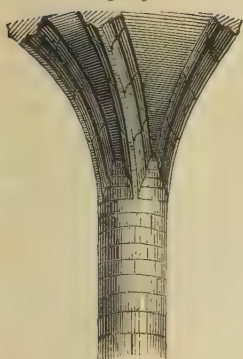
Élévation de la nef de l'église de Pamele à Audenarde.

principale, d'une colonnette engagée qui reçoit les retombées des nervures et des arcs-doubleaux de cette nef.

Les édifices du <sup>XV</sup>e siècle ont des colonnes monocylindriques ou des



Fig. 151.

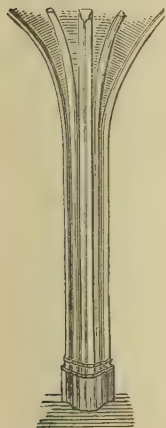


Colonne à Saint-Quentin  
de Louvain.

colonnes en faisceau. Les colonnes monocylindriques sont parfois munies de chapiteau ; d'autres fois cependant elles en sont dépourvues. Dans ce dernier cas les arcs-doubleaux et les nervures des voûtes naissent directement du fût de la colonne, à la hauteur où l'on voit ordinairement le chapiteau (fig. 151). Ce genre de colonnes, dont les églises de Saint-Sulpice à Diest, de Sainte-Dimphne à Gheel, de Saint-Quentin à Louvain, et la porte de Hal à Bruxelles fournissent des exemples, se rencontre assez souvent dans tous les pays de l'Europe centrale et occidentale.

A la cathédrale de Munich, vaste édifice construit en briques entre les années 1468 et 1488, les piliers qui séparent la nef principale des bas côtés sont octogones et dépourvus de chapiteau.

Fig. 152.



Colonne à S.-Pierre  
de Louvain.

Au XV<sup>e</sup> siècle, les colonnes en faisceau ne sont plus formées, comme précédemment, de colonnettes cylindriques avec chapiteau, mais de nervures prismatiques groupées autour d'une pile centrale (fig. 152). Ces nervures sortent de la base de la colonne et s'élancent, ordinairement sans l'intermédiaire de chapiteau, jusqu'aux voûtes mêmes de l'édifice pour en former les arcs-doubleaux et les arcs ogives ; elles sont toujours anguleuses et présentent des sections semblables à celles que donnent nos fig. 153 à 155. Souvent, comme à Saint-Pierre de Louvain (fig. 156, en A et B), et à Notre-Dame d'Anvers, ces nervures se bifurquent à la naissance des voûtes. Ce n'est qu'exceptionnellement qu'on rencontre encore, dans certaines parties de monuments du XV<sup>e</sup> siècle, des colonnes en faisceau formées par la réunion de colonnettes cylindriques munies de chapiteau (église de Notre-Dame à Anvers). Les principaux édifices belges avec

Fig. 153.

Fig. 154.

Fig. 155.



Nervures prismatiques.

colonnes en faisceau composées de nervures prismatiques sont les églises de Saint-Pierre à Louvain, de Saint-Jacques à Liège, de Notre-Dame à Hal, de Saint-Nicolas à Gand, et la nef de la cathédrale de Saint-Bavon dans la même ville.

Fig. 156.



Nervures à Saint-Pierre  
de Louvain.

Rarement les constructeurs de la période ogivale ont adossé des statues aux colonnes principales des édifices religieux. L'expérience leur avait appris que des statues placées, le long des colonnes-maîtresses, sur des culs-de-lampe en saillie et couronnées de dais souvent à pinacles et clochetons, produisent un effet peu agréable sur l'œil, en coupant et en détruisant en quelque sorte les grandes lignes verticales qui dessinent et circonscrivent les supports intérieurs de la construction. On trouve des statues aux colonnes des cathédrales de Carcassonne, de Cologne, de Halberstadt et de Vienne en Autriche.

Les piliers et les colonnes sont bâtis par assises en Belgique, en Allemagne et dans le nord de la France; au midi de la France et en Italie, les colonnes cylindriques sont assez souvent monolithes. « Les colonnes monolithes, dit Viollet-le Duc en parlant des édifices religieux français, ne sont pas rares pendant les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Les cathédrales de Langres, de Mantes, les églises de Saint-Leu d'Esserent, de Vézelay, de Beaune, de Pontigny, de Semur-en-Auxois, etc., nous en font voir dont la dimension et la taille ne le cèdent en rien aux colonnes des monuments romains. Toutefois les architectes du moyen âge n'ont creusé des cannelures sur les fûts des colonnes que très rarement. A l'extérieur du chœur de l'église abbatiale de Saint-Remi à Reims (XII<sup>e</sup> siècle) on trouve cependant un exemple de colonnes cannelées sous l'arrivée des arcs-boutants. Mais à Reims il existait et il existe encore des monuments antiques qui ont été évidemment l'origine de ce genre de décoration... Les architectes qui élevèrent des colonnes pendant la période romane ne s'inquiétaient pas d'établir une proportion conventionnelle entre la hauteur du fût et son diamètre; la nature des matériaux employés, la charge qu'il fallait supporter, le lieu, l'ordonnance générale du monument étaient les seules lois qui imposaient ces proportions (1). Au XII<sup>e</sup> siècle, lorsque l'art de l'architecture se développa et devint l'objet d'une étude approfondie et raisonnée, les architectes donnèrent généralement aux fûts de

(1) Pour bien comprendre ce passage, il faut se rappeler que, dans les ordres classiques, la hauteur de la colonne varie d'après la grandeur du diamètre inférieur du fût. Dans l'ordre toscan, la colonne mesure 7 fois, dans l'ordre dorique 8 fois, dans l'ordre ionique 9 fois, et dans les ordres corinthien et composite 10 fois, ce diamètre inférieur. Voyez ce que nous avons dit à ce sujet, I, p. 12.

leurs colonnes monolithes des proportions qui varient peu ; cependant il est visible que déjà la résistance des matériaux influait sur ces proportions. Si ces matériaux étaient très forts, les colonnes étaient d'un diamètre moindre, eu égard à leur hauteur, que si ces matériaux étaient fragiles. Lorsqu'au commencement du XIII<sup>e</sup> siècle, on employa encore les colonnes cylindriques non cantonnées, on chercha à réduire leur diamètre autant que la qualité des matériaux le permettait, afin de laisser, suivant le principe adopté par les architectes de cette époque, les plus grands vides possibles entre les points d'appui. C'est alors qu'on porta des voûtes sur des colonnes dont la maigreur égale presque celle qu'on donnerait à des supports en bois ou en métal en pareil cas. » *Dictionnaire de l'architecture*, III, p. 494 et suiv.

Pendant la période ogivale, les fûts des *colonnnettes* ne sont plus, comme assez souvent pendant la période romane, couverts de sculptures variées. Cependant on trouve, dans quelques édifices des premières années de l'époque ogivale (cathédrale de Chartres) et dans plusieurs monuments italiens, des colonnettes torses ou dont le fût est en spirale.

Les colonnettes furent principalement en usage au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup> siècle. Celles qui cantonnent les grandes piles ont généralement leur fût engagé pour un quart de la circonférence, les trois autres quarts restant libres ; quelques-unes néanmoins sont entièrement séparées du mur ou de la colonne qu'elles décorent (cathédrales d'Amiens et de Salisbury). Au XIII<sup>e</sup> siècle, elles sont souvent, comme celles du siècle précédent, *annelées* ou munies de renflements en forme d'anneau. Les anneaux, comme nous l'avons expliqué ci-dessus, I, p. 380, servaient primitivement à consolider la construction en reliant entre elles les différentes parties du fût et en fixant la colonnette elle-même à un mur ou à une pile centrale. Les architectes du XIII<sup>e</sup> siècle, qui employèrent souvent les anneaux même aux colonnettes dont le fût est bâti par assises, y trouvèrent un motif de décoration. Comme de longues colonnettes, lorsqu'elles sont dépourvues d'anneaux, paraissent minces et effilées, ces constructeurs habiles en coupaient la longueur au moyen d'anneaux, leur donnant de cette manière une apparence de plus grande solidité. On peut juger des effets différents que produisent les colonnettes avec anneaux et celles qui en sont dépourvues, en comparant entre elles les nefs des cathédrales d'Amiens et de Cologne. Dans le premier de ces monuments, où la plupart des colonnettes portent trois anneaux, l'effet est bien plus satisfaisant que dans le dernier, dont les colonnettes s'élancent d'un seul jet de la base au chapiteau.

Les colonnettes qui supportent les retombées des nervures et des arcs-doubleaux de la nef principale ne descendent pas toujours jusqu'au niveau du sol ; elles s'amortissent quelquefois, dans les grands monuments, sur des modillons appliqués soit sur le plat des murs, soit sur le fût des grosses colonnes ; voyez la fig. 150, p. 116.

Fig. 157.

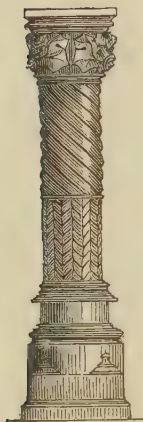


Fig. 158.



Colonnettes du palais  
des princes-évêques de Liège.  
(Commencement du XVI<sup>e</sup> siècle.)

Au XV<sup>e</sup> siècle, les colonnettes sont rares ; elles sont alors remplacées par des nervures prismatiques, non seulement aux colonnes en faisceau, mais aussi dans toutes les autres parties des édifices, telles que les encadrements des portes et des fenêtres. Ces nervures sont munies de base mais dépourvues de chapiteau. La fig. 66, p. 45, montre des nervures de ce genre.

Vers le commencement du XVI<sup>e</sup> siècle reparaissent les colonnettes à fût couvert d'ornements sculptés, reproduisant des figures géométriques, des rinceaux et des arabesques. Le portique de l'ancienne bourse d'Anvers, détruit par un incendie il y a quelques années et reconstruit dans son style primitif, était formé d'arcades à colonnettes richement décorées de sculptures variées. Les fûts des colonnettes de cette époque sont régulièrement cylindriques (fig. 157) ; quelquefois cependant on

en trouve de polygones ou présentant la forme de balustre (fig. 158). Les deux exemples de colonnettes que nous donnons ci-dessus datent du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, et sont empruntés à l'ancien palais des princes-évêques de Liège.

14. **Bases de colonnes.** Les bases du XIII<sup>e</sup> siècle se composent, comme celles de la fin de la période romane (voyez ci-dessus, I, p. 382), de deux tores A et C (fig. 159), séparés par une scotie B creusée profondément, de manière à former une gorge dans laquelle l'eau pourrait séjourner. Souvent le tore inférieur C est aplati et débordé largement la plinthe dans le sens de la ligne ponctuée t ; le tore supérieur A est presque toujours cylindrique ;



Fig. 159.

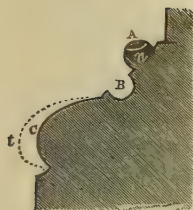


Fig. 160.



Profils de bases à l'église de Sainte-Gudule à Bruxelles. (XIII<sup>e</sup> siècle).

parfois cependant il subit une légère dépression, comme nous l'indiquons au point *n* de la fig. 159. Voici les profils ou sections verticales de deux bases du XIII<sup>e</sup> siècle que l'on voit à l'église de Sainte-Gudule à Bruxelles; l'une (fig. 159) appartient aux grosses colonnes du chœur, l'autre (fig. 160) à celles de la nef.

Pendant la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, les bases des colonnes sont encore souvent reliées aux angles de la plinthe par des *griffes* ou *pattes*; voyez ci-dessus, I, p. 382. Les griffes reparaissent parfois, mais exceptionnellement, à la fin de la période ogivale (Sainte-Gertrude à Louvain).

Après le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, la scotie profonde, qui forme un des signes caractéristiques des bases de la dernière moitié du XII<sup>e</sup> et du commencement du XIII<sup>e</sup> siècle, disparaît peu à peu, de même que l'aplatissement du tore inférieur. Les bases passent ensuite successivement par les formes indiquées dans les fig. 161 à 164. Les fig. 161 et 162 donnent des bases de la dernière moitié du XIII<sup>e</sup>, et les fig. 163 et 164 des bases du XIV<sup>e</sup> siècle. On voit par l'exemple de la fig. 163, emprunté aux halles de Louvain, qu'après la suppression de la scotie profonde, les deux tores de la base du XIII<sup>e</sup> siècle finissent par se confondre et n'en plus former qu'un seul.

Fig. 161.

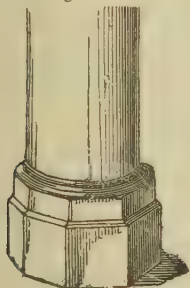
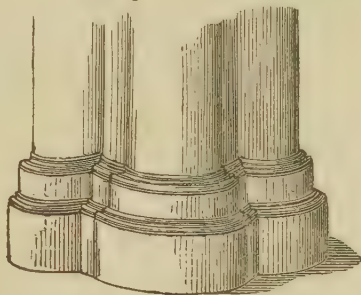


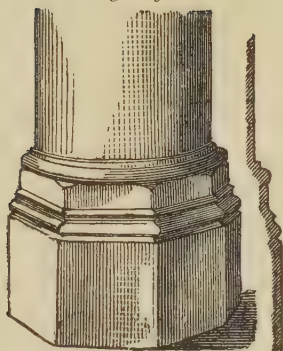
Fig. 162.



Bases de la dernière moitié du XIII<sup>e</sup> siècle à l'église de Saint-Léonard à Léau.

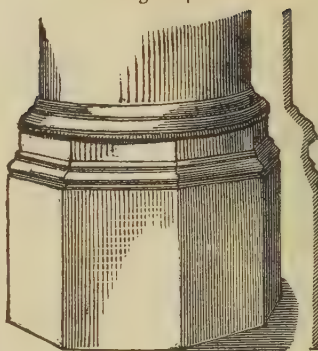
Lorsque le tore inférieur de la base débordé de beaucoup sur la plinthe de la colonne, on ménage parfois un petit support sous la saillie du tore, comme le montre la figure 165. Cette particularité, qui s'observe dans des édifices français, se voit aussi en Belgique dans quelques monuments de la

Fig. 163.



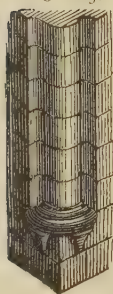
(Halles de Louvain).

Fig. 164.



Bases du XIV<sup>e</sup> siècle.

Fig. 165.



Flandre maritime, entre autres à l'église de Saint-Nicolas à Dixmude, où les colonnettes qui encadrent, à l'extérieur, les baies des fenêtres, reposent sur des bases munies de petits supports de ce genre.

Le socle sur lequel vient poser la base proprement dite des colonnes du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle forme presque toujours un octogone régulier (fig. 161, 163 et 164); quelquefois cependant il est carré (dans les édifices des premières années de la période ogivale) ou cylindrique. Les socles cylindriques se rencontrent dans plusieurs monuments belges du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle, par exemple à Sainte-Gudule de Bruxelles, à l'église de l'abbaye de Villers, à Saint-Rombaut de Malines, à Sainte-Walburge de Furnes, à Saint-Léonard de Léau (fig. 162), à Notre-Dame et au béguinage de Tongres, à Notre-Dame de Huy, au chœur de Saint-Bavon de Gand et dans plusieurs églises de Liège. Ils sont aussi assez communs en Angleterre; en France on ne les trouve que dans le nord-ouest, c'est-à-dire en Normandie, en Bretagne et dans le Maine.

Le socle des grandes piles est souvent formé de deux parties superposées l'une à l'autre et séparées par une moulure en forme de tore ou de doucine; le membre supérieur est toujours en retraite sur le membre inférieur. Les deux étages s'observent non seulement dans les socles ou plinthes octogones (fig. 161, 163 et 164), mais aussi dans les socles cylindriques (fig. 162).

Dans les colonnes en faisceau il y a régulièrement autant de socles que de colonnettes groupées autour de la pile centrale (fig. 162); quelquefois ces

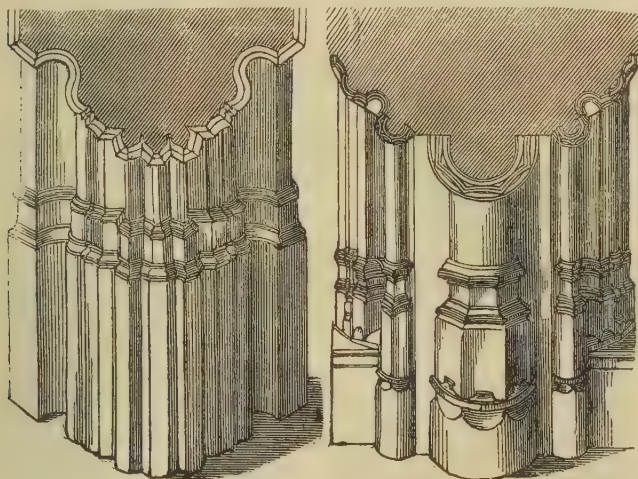
socles pénètrent, presque au niveau du sol, dans un soubassement commun, carré ou octogone, composé d'une assise de pierre assez haute.

Au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, la base et la plinthe des colonnes monocylindriques sont d'une extrême maigreur. La base consiste toujours dans une simple moulure en forme de tore. Assez souvent cette moulure, qui aux siècles précédents était tracée sur plan circulaire, prend la forme polygonale du socle; voyez la base de la colonnette engagée que reproduit notre fig. 167. Cette disposition donne aux bases un aspect désagréable, anguleux, et fait que le socle absorbe en quelque sorte la base proprement dite et se substitue à elle.

Dans les colonnes en faisceau du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, les petites bases partielles des nervures prismatiques (fig. 166, ou cylindriques (fig. 167), groupées autour d'une pile centrale, forment, par leur réunion et leur pénétration, la base et

Fig. 166.

Fig. 167



Bases du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle,  
à l'église de Saint-Pierre à Louvain.      à l'église de Saint-Jacques à Liège.

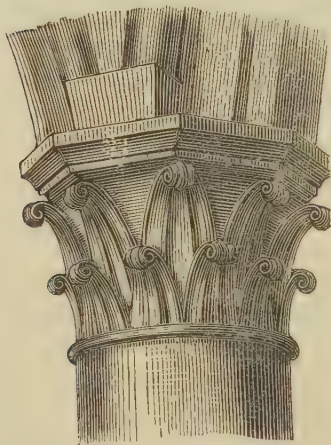
le socle de la colonne. Pendant la première moitié du siècle, les petites bases ont toutes le même profil et se trouvent à un même niveau, comme dans l'exemple de la fig. 166, emprunté à l'église de Saint-Pierre à Louvain. Plus tard, les architectes affectent de profiler les bases partielles à des niveaux différents, comme pour mieux accentuer chaque colonnette et pour éviter de trop longues lignes horizontales. La base (fig. 167), que l'on voit à l'église de Saint-Jacques à Liège, se rapproche quelque peu de cette dernière espèce.

« Il en est des bases du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, dit Viollet-le-Duc, comme de tous les détails et ensembles architectoniques de cette époque : la complication des formes arrive à la monotonie. Plus d'originalité, plus d'art ; tout se réduit à des formules d'appareilleur. » *Dictionnaire de l'architecture*, II, p. 162.

15. **Chapiteaux.** Pendant toute la durée de la période ogivale, on décora régulièrement de riches sculptures les corbeilles des chapiteaux. Il y eut cependant des exceptions à cette règle. C'est ainsi que les piliers carrés dont nous avons parlé ci-dessus, p. 114, et qui se rencontrent dans quelques édifices religieux de second et troisième ordre du <sup>xii</sup><sup>e</sup> et du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, sont couronnés d'une simple moulure, ordinairement une doucine. En Angleterre, plusieurs grands monuments, tels que l'église de Westminster-Abbey à Londres, les cathédrales de Salisbury et de Winchester, ont les chapiteaux de leurs colonnes entièrement dépourvus de feuillages sculptés.

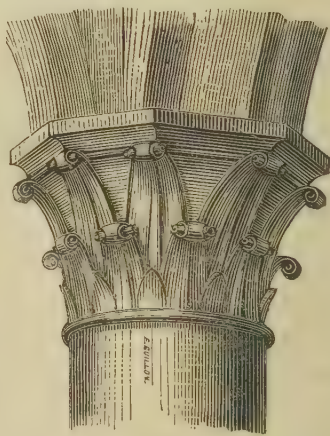
Les chapiteaux du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle se reconnaissent aisément à une ornementation végétale d'un caractère tout particulier. Leur corbeille porte généralement une, deux, quelquefois même trois rangées de *crochets* ou enroulements de feuillage ; voyez ce que nous avons dit des crochets ci-dessus I, p. 387, et II, p. 30. Les crochets de la rangée supérieure soutiennent presque toujours les angles du tailloir, et remplissent, en quelque sorte, les

Fig. 168.



Chapiteau à crochets, du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle,  
à l'église de Pamele à Audenarde,

Fig. 169.



\* Chapiteau à crochets, du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle,  
à l'église de Saint-Nicolas à Dixmude,

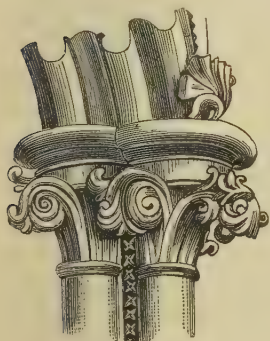


onctions de modillon (fig. 168 et 169). A la fin du XII<sup>e</sup> et au commencement du XIII<sup>e</sup> siècle, ils ont leur extrémité enroulée et ressemblent à des végétaux naissants, à des crosses végétales de fougère avant leur complet développement (fig. 168; voyez aussi ci-dessus, I, p. 387, fig. 426; et II, p. 30, fig. 36). En France, dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle, et en Belgique un peu plus tard, les extrémités des crochets se déroulent, les bourgeons s'épanouissent en feuilles et suivent les phases de développement que nous avons indiquées ci-dessus, p. 30 et 31, en traitant de la sculpture monumentale.

Quelquefois les crochets, au lieu de se terminer par des feuillages enroulés ou épanouis, portent à leur sommet des têtes d'hommes et d'animaux réels ou fantastiques. Les seuls chapiteaux de ce genre qui, à notre connaissance, existent en Belgique se trouvent au rez-de-chaussée de la tour de Saint-Germain à Tirlemont, et au chœur de l'église de Winxle près de Louvain.

Dans les édifices anglais du XIII<sup>e</sup> siècle, les chapiteaux à crochets ne se rencontrent guère qu'aux colonnettes, et ils présentent presque toujours

Fig. 170.



Chapiteau à crochets, à la cathédrale de Lincoln.

l'aspect de l'exemple ci-contre (fig. 170), emprunté à la cathédrale de Lincoln. Comme on le voit, les sommets feuillés de ces crochets débordent notablement le tailloir du chapiteau. Les archéologues anglais ont donné le nom de *stiff-leaf foliage* à cette ornementation sculptée.

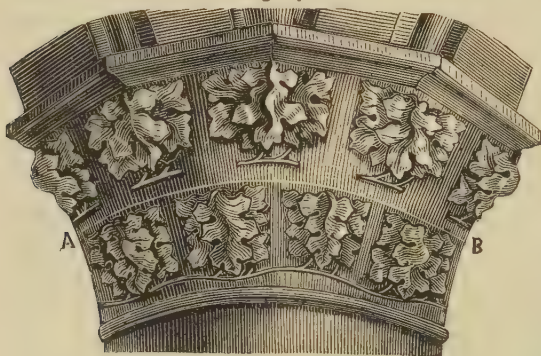
Au XIII<sup>e</sup> siècle, les sculpteurs de l'école française suppriment les crochets, et les remplacent par des végétaux parvenus à leur complet développement. Des branches de chêne, d'érable, de vigne, de lierre, de figuier, etc., serpentent autour de la corbeille du chapiteau et la couvrent tout entière.

Les chapiteaux à crochets enroulés, dont l'usage était abandonné partout ailleurs à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, persistèrent dans la Flandre maritime jusqu'à la fin de la période ogivale. De plus, les crochets ont, dans cette contrée, une forme toute particulière; leurs enroulements sont beaucoup plus plats et plus larges (fig. 169). Ces chapiteaux, que nous appellerons *flamands*, se rencontrent à l'église de Saint-Nicolas à Dixmude et à celles de Saint-Pierre et de Saint-Martin (nef) à Ypres.

La décoration des chapiteaux du XIV<sup>e</sup> siècle consiste dans des bouquets de feuilles, de fleurs et de fruits, de formes très variées, dans lesquels on

retrouve tous les caractères de la sculpture ornementale du XIV<sup>e</sup> siècle ; voyez ci-dessus, p. 34. Les crochets proprement dits ne se rencontrent plus qu'exceptionnellement aux chapiteaux de cette époque (première colonne à droite aux halles de Louvain) ; cependant les bouquets de feuilles et de fleurs sont ordinairement placés, sous les angles du tailloir, de manière à rappeler par leur masse les crochets du XIII<sup>e</sup> siècle, et ils en remplissent les fonctions. Très souvent les bouquets sont distribués sur deux rangs ; cette disposition s'observe toujours lorsque, comme cela arrive assez fréquemment, la corbeille

Fig. 171.



Chapiteau aux halles de Louvain (Vers 1320).

AB marque la couche de ciment qui sépare les deux assises de la corbeille.

Les figures d'animaux réels ou fantastiques se rencontrent rarement sur les chapiteaux du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle ; on en trouve, mais mêlés à des végétaux, à la cathédrale de Reims, au transept de l'église métropolitaine à Malines, aux églises du béguinage à Louvain et de Notre-Dame-du-Lac à Tirlemont.

Les chapiteaux du XV<sup>e</sup> siècle ont, comme ceux des siècles précédents, leur corbeille couverte de feuillages ; mais ces feuillages n'offrent généralement plus la même ampleur ; ils sont maigres, anguleux, profondément découpés, très fouillés et fort tourmentés. Avec le XV<sup>e</sup> siècle, apparaît sur les chapiteaux l'ornement communément appelé *feuille de chou*, que nous avons fait connaître ci-dessus, p. 36.

Dans plusieurs monuments du XV<sup>e</sup> siècle, les architectes, poussés par l'application trop rigide du principe que tout ornement doit avoir, en même temps, une fonction utile, suppriment le chapiteau. Dans ce cas, les arcs-

est formée de deux assises superposées, et même quelquefois lorsque le chapiteau est taillé dans un seul bloc. Le chapiteau ci-contre (fig. 171), qui surmonte une des colonnes des halles à Louvain, offre un excellent type de cette époque. La ligne

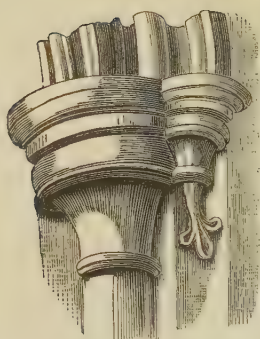
doubleaux et les nervures des voûtes sortent, sans intermédiaire, du fût cylindrique, ou bien naissent à la base même de la colonne, courent le long du fût jusqu'à la naissance des voûtes et prennent, en cet endroit, les différentes directions imposées par la construction des voûtes. Voyez ci-dessus, p. 117, fig. 151 et 152.

Les colonnes cylindriques avec chapiteau sont communes dans les édifices belges du XV<sup>e</sup> siècle, mais elles sont assez rares en France. « A la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, dit Viollet-le-Duc, les chapiteaux prennent, dans les monuments (français), si peu d'importance, qu'à peine on les distingue. Alors toute ligne horizontale, toute sculpture qui arrêta le regard et l'empêcha de suivre sans interruption les lignes verticales de l'architecture, gênaient évidemment les maîtres. Pour dissimuler l'importance déjà si minime des chapiteaux, les architectes réduisent le tailloir à un filet ou un boudin très fin masqué par la saillie des feuillages ; si ce tailloir existe encore, on le soupçonne à peine ; il n'est plus qu'un guide pour le sculpteur, une assiette, pour qu'en posant le sommier, on ne brise pas les sculptures. Vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, on supprime généralement le chapiteau, qui ne reparaît qu'au commencement de la renaissance, en cherchant à se rapprocher des formes antiques. Si, par exception, le chapiteau existe encore de 1400 à 1480, il est bas, décoré de feuillages très découpés, de chardons, de ronces, de passiflores : son astragale est lourde, épaisse, et son tailloir maigre. Ce dernier chapiteau n'est plus réellement qu'une bague. Parfois aussi, dans les édifices du XV<sup>e</sup> siècle, on rencontre des chapiteaux à figures, mais qui sont plutôt des caricatures ou des représentations de fabliaux en vogue que des légendes sacrées. » *Dict. de l'architecture*, II, p. 539.

Les *abques* ou *tailloirs* (1), qui, pendant la période romane, affectaient en projection horizontale la forme carrée, conservent souvent cette forme dans les monuments ogivaux de la dernière moitié du XII<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du siècle suivant. On trouve cependant, déjà à cette époque, des tailloirs donnant en plan un octogone irrégulier. Vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, les tailloirs carrés disparaissent entièrement et font place aux tailloirs octogones. Dans les monuments anglais du XIII<sup>e</sup> siècle, les tailloirs sont généralement circulaires et d'une hauteur de profil démesurée, comme dans

(1) On appelle *abaque*, ou plus communément *tailloir*, la tablette qui couronne la corbeille du chapiteau. Ce membre de l'architecture est destiné à recevoir les sommiers ou claveaux inférieurs des arcs qui viennent poser sur la colonne.

Fig. 172.



Chapiteau anglais du XIII<sup>e</sup> siècle

l'exemple ci-contre emprunté à l'église abbatiale de Westminster à Londres (fig. 172); voyez aussi ci-dessus p. 125, la fig. 170. En France, les tailloirs circulaires ne se rencontrent que dans les édifices normands du XIII<sup>e</sup> siècle, où ils sont très communs, par exemple dans les cathédrales de Coutances et de Bayeux, dans les églises d'Eu et du Mont-Saint-Michel. En Belgique, on en trouve aussi à l'église de Notre-Dame à Tongres.

Pour les tailloirs des colonnettes cantonnant les meneaux des fenêtres voyez ci-dessus, p. 59.

Dans les monuments belges du XIV<sup>e</sup> siècle, les tailloirs sont ordinairement assez hauts, hexagones ou octogones en plan et à moulures fortement accentuées (chapiteaux des halles de Louvain, ci-dessus, p. 126, fig. 171), tandis que dans les édifices français de la même époque, ils sont bas, maigres, peu saillants et souvent presque entièrement masqués par les sculptures qui décorent la corbeille du chapiteau.

Au XV<sup>e</sup> siècle, les tailloirs sont petits et n'offrent, le plus souvent, qu'une très faible saillie. Ils conservent ces dimensions jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, lorsque, par le retour aux principes de l'architecture grecque et romaine, on voit reparaître les grands tailloirs de la colonne antique.

« Pendant la période romane et la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, dit Viollet-le Duc en parlant des monuments français, les abaqes ne font pas partie du chapiteau; ils sont pris dans une autre assise de pierre; ils remplissent réellement la fonction d'une tablette servant de support et de point d'appui aux sommiers des arcs. Depuis le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la renaissance, en perdant de leur importance comme moulure, les abaqes sont, le plus souvent, pris dans l'assise du chapiteau; quelquefois même les feuillages qui décorent le chapiteau viennent mordre sur les membres inférieurs de leurs profils. Au XV<sup>e</sup> siècle, les ornements enveloppent la moulure de l'abaque, qui se cache sous cet excès de végétation. Le rapport entre la hauteur du profil de l'abaque et le chapiteau, entre la saillie et le galbe de ses moulures et la disposition des feuillages ou ornements, est fort important à observer; car ces rapports et le caractère de ces moulures se modifient, non seulement suivant les progrès de l'architecture du moyen âge, mais aussi selon la place qu'occupent les chapiteaux. Au XIII<sup>e</sup> siècle principalement,



les abaques sont plus ou moins épais, et leurs profils sont plus ou moins compliqués, suivant que les chapiteaux sont placés plus ou moins près du sol. Dans les parties élevées des édifices, les abaques sont très épais, largement profilés, tandis que dans les parties basses ils sont plus minces et finement moulurés. » *Dictionnaire de l'architecture*, I, p. 3. Dans les édifices belges du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle, les tailloirs des chapiteaux, généralement très hauts de profil, comme nous l'avons dit (voyez ci-dessus les gravures : p. 35, fig. 54 ; p. 36, fig. 55 ; et p. 126, fig. 171), sont le plus souvent pris dans une autre assise de pierre que la corbeille du chapiteau.

16. **Corbeaux et culs-de-lampe.** Un support qui fait saillie sur la paroi d'un mur ou d'une colonne s'appelle *corbeau* lorsqu'il a deux faces latérales parallèles et perpendiculaires au mur, et *cul-de-lampe* lorsqu'il présente toute autre disposition ; voyez ci-dessus, I, p. 393. Les corbeaux et les culs-de-lampe portent le nom générique de *consoles* et de *modillons*.

Après le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, les modillons en forme de corbeau deviennent rares. Ils disparaissent complètement des corniches et ne sont plus employés que comme supports soutenant des balcons, des encorbellements, des entrails de charpente ou des poutres-maîtresses de planchers, tandis que les culs-de-lampe restent très communs pendant toute la période ogivale pour recevoir des statues adossées aux colonnes ou pour servir d'appui à des membres accessoires de l'architecture.

Les culs-de-lampe offrent parfois une certaine ressemblance avec les chapiteaux, et sont, comme ceux-ci, toujours couronnés d'un tailloir. Ils en diffèrent néanmoins, le plus souvent, par leur genre d'ornementation. En effet, les sculptures des chapiteaux de la période ogivale reproduisent presque exclusivement des végétaux ; ce n'est qu'exceptionnellement que l'on y trouve des figures d'hommes ou d'animaux ; voyez ci-dessus, p. 126. Sur les culs-de-lampe, au contraire, l'ornementation végétale ne se rencontre, pour ainsi dire, qu'au XIII<sup>e</sup> siècle, et encore y est-elle rare ; pendant les deux siècles suivants, elle disparaît de plus en plus, et alors les culs-de-lampe sont régulièrement formés de personnages grotesques accroupis, d'animaux réels ou fantastiques, et, quelquefois aussi, de têtes humaines ou de figures d'ange et d'homme portant des écussons et des phylactères ou banderoles. On trouve, à l'intérieur des halles à Louvain (premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle), de beaux culs-de-lampe à ornementation végétale ; à l'extérieur du même édifice, les retombées des larmiers ou moulures qui encadrent l'archivolte des portes sont reçues par des monstres accroupis.

Voici (fig. 173 à 176) quelques exemples de culs-de-lampe datant de la dernière partie de la période ogivale :

Fig. 173.



Fig. 174.



Culs-de-lampe à l'ancienne abbaye de Saint-Bavon à Gand (xv<sup>e</sup> siècle).

Fig. 175.

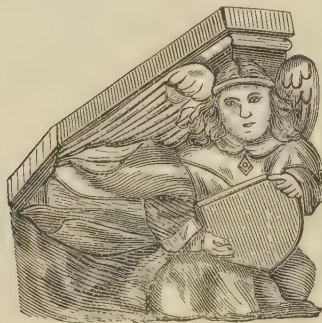


Fig. 176.



Cul-de-lampe de la chapelle de Saint-Éloi,  
dite *des orfèvres* à Gand (xv<sup>e</sup> siècle).

Cul-de-lampe à l'église de Sainte-  
Waudru à Mons (xv<sup>e</sup> siècle).

Souvent les culs-de-lampe, placés soit à l'intérieur, soit à l'extérieur des édifices, sont peints de couleurs vives ; les fonds sont rouges, brun-rouge ou bleu-ardoise ; et les feuillages vert-clair, jaune-ocre ou or. On voulait par la peinture donner à ces supports une grande valeur décorative et les faire paraître comme un des membres principaux de l'architecture.

« Les sculpteurs, dit Viollet-le-Duc, pendant les XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, choisissaient, de préférence, pour décorer les culs-de-lampe portant des statues, la représentation des vices opposés aux qualités des personnages qu'ils étaient destinés à recevoir, ou encore la figure de leurs persécuteurs, la scène de leur martyre. Beaucoup de nos anciennes statues d'église ayant été brisées pendant les guerres de religion ou à la fin du dernier siècle, les culs-de-lampe méritent donc d'être étudiés au point de vue de l'iconographie, car ils peuvent servir à désigner les statues posées au-dessus d'eux. Ainsi sous la statue de saint Pierre on voit souvent la figure de Simon le Magicien, sous celle

de la Vierge le dragon à tête de femme. Le personnage est-il renommé à cause de sa continence, le cul-de-lampe représente une scène de luxure : c'est un jeune noble qui cherche à violenter une nonne. Sous les pieds du Christ instruisant, dont la statue est accolée à l'un des piliers de l'ancienne cathédrale de Carcassonne, du côté gauche de l'entrée du chœur, est sculpté un magnifique cul-de-lampe qui paraît représenter Judas après sa damnation. Un chien et une bête immonde le déchirent. Des feuilles de vigne couronnent cette scène. Quelques-uns de ces vices, trop naïvement rendus, ont fait supposer que les sculpteurs du moyen âge se plaisaient à placer sous les yeux du public, même dans les églises, des scènes un peu vives. Un faux zèle ou souvent une imagination trop facile à émouvoir ont mis ainsi sur le compte de ces artistes des méfaits qu'ils n'ont pas commis. Jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle on ne peut voir dans ces représentations que l'image d'un vice en opposition avec une vertu. D'ailleurs, avant cette époque, il y a une grande retenue dans la façon dont sont figurés ces vices. Plus tard, lorsque les arts du moyen âge tombèrent dans l'afféterie et l'imitation puérile de la nature, il nous paraît évident, surtout si l'on se rapporte aux mœurs du XV<sup>e</sup> siècle, que les artistes ayant un vice à personnifier se complaisaient dans la représentation des scènes qui expliquaient ce vice aux spectateurs. Ces abus ont existé pendant les époques de la décadence, et les arts des deux derniers siècles ne laissent pas d'y tomber. » *Dict. de l'architecture*, IV, p. 498.

A l'hôtel de ville de Louvain on a figuré, sur les culs-de-lampe servant de support aux statues, toute l'histoire de l'ancien et du nouveau Testament. On remarque que, dans ces sculptures, les personnages portent les costumes du XV<sup>e</sup> siècle ; les sculpteurs et, en général, tous les artistes du moyen âge suivaient en cette matière les mêmes principes que les peintres verriers ; voyez ci dessus, p. 86.

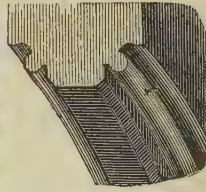
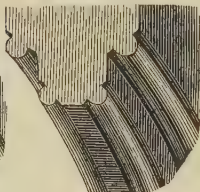
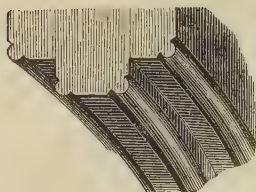
17. **Arcades et arcatures.** Les grandes *arcades* ou archivoltes, bandées sur les piles des nefs et supportant la charge des murs supérieurs, se composent régulièrement de deux ou trois rangs de claveaux dans les édifices de la période ogivale. Leur profil varie aux différents siècles ; nous donnons quelques exemples qui feront comprendre facilement les transformations successives subies par les archivoltes dans les monuments belges depuis le XIII<sup>e</sup> jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle. Les trois premiers exemples (fig. 177 à 179) datent de 1250 environ, les trois (fig. 180 à 182) sont du XIV<sup>e</sup>, les cinq suivants (fig. 183 à 187) du XV<sup>e</sup>, et enfin le dernier (fig. 188) du XVI<sup>e</sup> siècle.

SECTIONS D'ARCADE OU D'ARCHIVOLTE.

Fig. 177.

Fig. 178.

Fig. 179



Sainte-Gudule à Bruxelles.  
(Milieu du XIII<sup>e</sup> siècle).

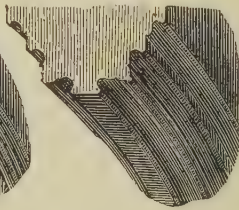
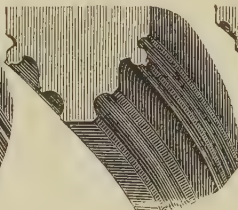
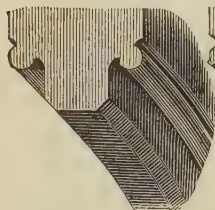
N.-D.-aux-Dominicains  
à Louvain.  
(1250 environ).

Sainte-Marie-Madeleine  
à Tournai.  
(1260 environ).

Fig. 180.

Fig. 181.

Fig. 182.



Nef de Saint-Rombaut à Malines.  
(1350 environ).

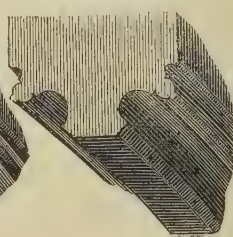
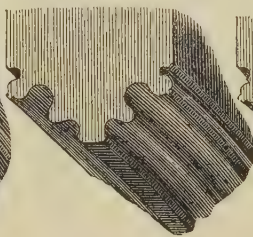
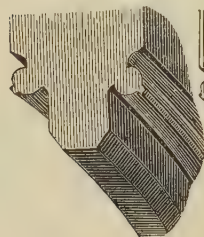
Halles de Louvain.  
(1320 environ).

Notre-Dame à Huy.  
(1320 environ).

Fig. 183.

Fig. 184.

Fig. 185.



Saint-Jacques à Louvain.  
(XV<sup>e</sup> siècle).

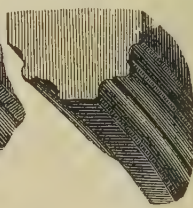
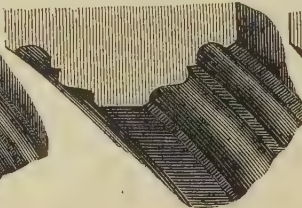
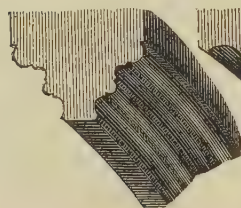
Chœur de Saint-Rombaut  
à Malines (XV<sup>e</sup> siècle).

N.-D. au delà de la Dyle  
à Malines (XV<sup>e</sup> siècle).

Fig. 186.

Fig. 187.

Fig. 188.



Saint-Michel à Gand.  
(1450 environ).

Notre-Dame à Anvers.  
(XV<sup>e</sup> siècle).

Saint-Paul à Anvers.  
(1550 environ).



On voit par ces exemples, rangés par ordre chronologique, qu'au XIII<sup>e</sup> siècle (fig. 177 à 179), et même encore quelquefois au XIV<sup>e</sup> (fig. 180), les arêtes de l'archivolte sont taillées en tores ou boudins inscrits dans l'épannelage carré des claveaux ; au XIV<sup>e</sup> siècle et pendant une bonne partie du XV<sup>e</sup> siècle, les tores ou boudins ne sont plus complètement cylindriques mais portent à leur partie la plus libre un nerf saillant ou un filet plat destiné à arrêter la lumière (fig. 181 à 185) ; vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle et au commencement du XVI<sup>e</sup>, les boudins cylindriques reparaissent (fig. 186 à 188).

Dans les monuments anglais du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle, les archivoltas ou arcades se composent de moulures beaucoup plus nombreuses et plus fouillées que dans les édifices contemporains élevés sur le continent.

Les *arcatures* sont très communes dans les monuments de la période ogivale et servent à décorer le nu des murs à l'intérieur et à l'extérieur des édifices. A l'intérieur on les rencontre principalement au triforium et sous les appuis des fenêtres des bas côtés ; à l'extérieur sous les corniches, sur les façades, aux soubassements des grands portails et dans les galeries des cloîtres.

Les arcatures qu'on trouve sous les fenêtres basses de presque tous les grands monuments se composent d'une série de petites arcades aveugles, placées entre les appuis des fenêtres et le sol ou les bancs en pierre qui forment souvent une espèce de soubassement le long des murs des bas côtés. Pendant la période de transition et au commencement de l'époque ogivale l'archivolte des arcatures était généralement trilobée ; plus tard, c'est-à-dire après le premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle, on employa, le plus souvent, l'ogive équila-

térale ou en tiers-point, simple (fig. 189) ou re-dentée (fig. 194). En Belgique et en Angleterre, on rencontre quelquefois, dans les édifices du XIII<sup>e</sup> siècle, des arcatures d'une forme particulière (fig. 190), que les anglais nomment *shouldered arches*, c'est-à-dire *arcatures en forme d'épaule* (abbaye de Villers, Saint-Martin

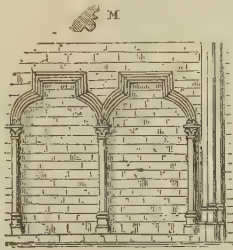
Fig. 189.



Arcatures décoratives du XIII<sup>e</sup> siècle à la cathédrale d'Amiens.

N. B. En A on voit la tablette ou *appui* de la fenêtre.

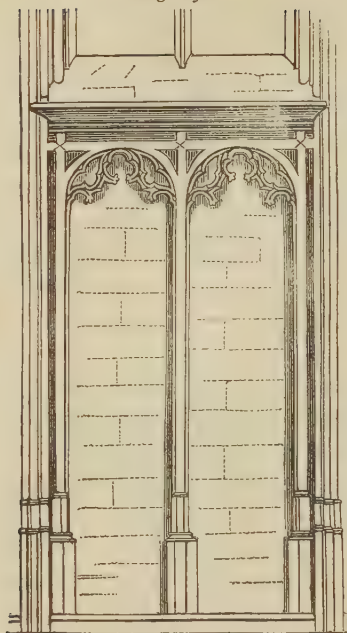
Fig. 190.



Arcatures décoratives du XIII<sup>e</sup> siècle au chœur à Saint-Martin d'Ypres.

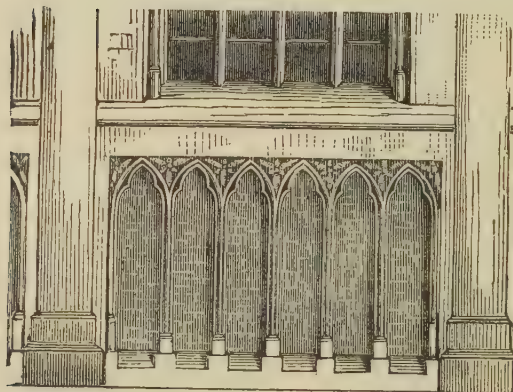
N. B. En M on voit le profil de la moulure de l'archivolte.

Fig. 191.



Arcatures décoratives du xve siècle  
au chœur de l'église métropolitaine  
à Malines.

Fig. 192.



Arcatures décoratives du xive siècle à l'église métropolitaine  
de Malines.

à Ypres, Saint-Léonard à Léau). Dans les monuments de la fin du xve et du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, on voit reparaître assez souvent l'arc plein cintre ou surbaissé, ayant l'intrados décoré de redents (fig. 191).

Dans quelques édifices anglais on rencontre des arcatures décoratives à l'extérieur sous les appuis des fenêtres (chœur de la cathédrale de Winchester, cathédrale de Lincoln).

Au xiii<sup>e</sup> siècle, les retombées des arcatures sont portées par des colonnettes plus ou moins engagées dans le mur (fig. 189 et 194). Au xiv<sup>e</sup> et au xve siècle, les colonnettes sont remplacées par de simples nervures, parfois cylindriques comme le fût des colonnettes, le plus souvent cependant à section polygone se rapprochant beaucoup de celle d'un demi-meneau de fenêtre (voyez ci-dessus, p. 60, fig. 96). Ces nervures s'amortissent, près du sol, sur les bases dont

elles sont munies (fig. 191 à 193). Vers la fin de la période ogivale, on supprima parfois les nervures, et alors les arcatures reposent sur des modillons (Saint-Jacques à Liège).

Au commencement du xiv<sup>e</sup> siècle en Belgique, et en France déjà « vers la fin du xiii<sup>e</sup> siècle, dit Viollet-le-Duc, les arcatures basses, comme tous les

Fig. 193.



Fenêtres et arcatures, du  
xv<sup>e</sup> siècle, à l'église de Saint-  
Pierre à Louvain.

autres membres de l'architecture ogivale, s'amais-  
grissent; elles perdent l'aspect d'une *construction*,  
d'un soubassement, qu'elles avaient conservé jus-  
qu'alors, pour se renfermer dans le rôle de placages.  
Le génie si impérieusement logique qui inspirait  
les architectes du moyen âge les amena bientôt en  
ceci comme en tout à l'abus. Ils voulurent voir  
dans l'arcature d'appui la continuation de la fenê-  
tre, comme une *allège* de celle-ci. Ils firent passer  
les meneaux des fenêtres à travers la tablette d'ap-  
pui, et l'arcature vint se confondre avec eux. Dès  
lors la fenêtre semblait descendre jusqu'au banc  
inférieur; les dernières traces du mur roman dis-  
paraissaient ainsi, et le système ogival s'établissait  
dans toute sa rigueur... L'arcade basse, en se reliant  
aux meneaux des fenêtres, adopte leurs formes,  
se compose des mêmes membres de moulures,  
répète leurs compartiments. Ce n'est plus en réa-  
lité que la partie inférieure de la fenêtre qui est  
bouchée, et par le fait, le mur forcé de se retenir  
à l'intérieur au nu des vitraux, pour laisser la moi-  
tié des meneaux se dégager en bas-relief, ne con-  
serve plus qu'une faible épaisseur qui équivaut à  
une simple cloison. Il était impossible d'aller plus  
loin. Pendant les XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, les arcatures  
basses conservent les mêmes allures, ne variant que  
dans les détails de l'ornementation suivant le goût  
du moment. » *Dictionnaire de l'architecture*, I,

p. 96. La fig. 193, qui reproduit une fenêtre de l'église de Saint-Pierre  
de Louvain avec ses arcatures décoratives (XV<sup>e</sup> siècle), fait comprendre clai-  
rement la disposition que décrit Viollet-le-Duc dans le passage que nous  
venons de citer. Les arcatures du bas côté méridional à l'église métropoli-  
taine de Malines (fig. 192) appartiennent, en quelque sorte, à un système  
de transition : les meneaux de la fenêtre correspondent déjà aux nervures  
des arcatures, mais celles-ci forment encore un soubassement indépendant  
et séparé de la fenêtre par l'appui même de celle-ci et par une moulure  
horizontale en forme de larmier.

Dans les édifices les plus soignés, les écoinçons (c'est-à-dire les parties triangulaires comprises entre les extrados des archivoltes de deux arcatures voisines) étaient régulièrement ornés de sculptures, de peintures ou d'ajours trilobés ou quadrilobés, munis de vitraux peints, tandis que les murs, formant

Fig. 194.

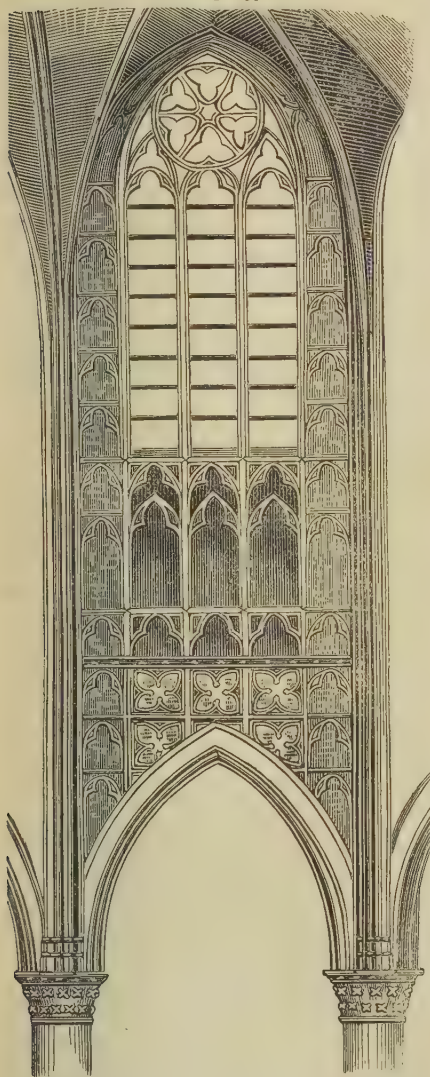


Arcatures du <sup>xiii</sup>e siècle, décorées de peintures murales, à la cathédrale de Tournai.



les entre-colonnements, recevaient des peintures décoratives. La cathédrale d'Amiens et la Sainte-Chapelle de Paris offrent de superbes décorations de

Fig. 195.



Arcade, triforium et fenêtre haute, au chœur de l'église métropolitaine à Malines. (xv<sup>e</sup> siècle).

ce genre. En Belgique, il existe aussi quelques monuments des XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, décorés d'arcatures dont les écoinçons sont richement peints ou sculptés et dont les murs sont couverts de fresques. Nous citerons, pour les écoinçons sculptés : le transept et le bas côté méridional de l'église métropolitaine à Malines (XIV<sup>e</sup> siècle), la chapelle de Sainte-Catherine, dite aussi des comtes de Flandre, à Courtrai (XIV<sup>e</sup> siècle) et le transept de l'église de N.-D. du Sablon à Bruxelles (XV<sup>e</sup> siècle); et pour les peintures murales : les chapelles de la Passion à la cathédrale de Tournai (XIII<sup>e</sup> siècle) et le chœur de l'église de Notre-Dame du Sablon à Bruxelles (XV<sup>e</sup> siècle). Nous reproduisons (fig. 194) les arcatures de la cathédrale de Tournai : les fûts des colonnettes et le fond des écoinçons sont peints en rouge orangé, les entre-colonnements en bleu d'azur, tandis que les crochets des chapiteaux et les archivoltes sont dorés; des anges vêtus de tuniques vertes semées de fleurs de lis d'or, ayant le nimbe et une partie des ailes également en or, et portant des banderoles

avec des inscriptions relatives à la passion du Sauveur, occupent les écoinçons des arcatures.

Les sculptures et les peintures dont on décorait les écoinçons des arcatures pendant la période ogivale sont tantôt légendaires ou satyriques, tantôt empruntées au règne végétal. Dans les monuments anglais du XIII<sup>e</sup> siècle, les écoinçons sont souvent couverts de gaufres remplies de quatre-feuilles.

A l'intérieur des grandes églises du XV<sup>e</sup> siècle, on trouve fréquemment des arcatures et d'autres figures décoratives, au-dessus et au-dessous du triforium, sur les reins des grandes arcades et le long des fenêtres hautes (fig. 195); quelquefois même on en voit sur le nu des murs dans d'autres parties de l'édifice (transept des églises de Notre-Dame à Huy et de Saint-Hubert).

Les arcatures dont on décora les façades des monuments de premier ordre sont le plus souvent ajourées et disposées sur un ou plusieurs rangs horizontaux; voyez ci-dessus, p. 39, la gravure représentant la façade occidentale de la cathédrale de Paris. Les archivoltes de ces arcatures sont portées par des colonnettes au XIII<sup>e</sup> siècle, et par des nervures-meneaux pendant les siècles suivants (façades de Sainte-Gudule à Bruxelles, de Notre-Dame-du-Lac à Tirlemont). Sur les façades des monuments moins importants, on rencontre aussi quelquefois, sous les rampants du gâble, de petites arcatures dont les retombées sont reçues sur des modillons. C'est principalement dans les églises ogivales d'Italie que les petites arcatures de ce genre sont communes; voyez ci-dessus, p. 39.

Dans les grandes cathédrales françaises du XIII<sup>e</sup> siècle, les soubassements des portails et des porches sont presque toujours décorés d'arcatures d'ornement *évidées* ou taillées dans des blocs de pierre, et *non* pas *bâties*. On dit qu'une arcature est *bâtie*, lorsqu'elle est composée de colonnettes rapportées et de claveaux appareillés formant, par leur assemblage, une véritable construction.

18. **Triforiums.** Comme nous l'avons déjà dit ci-dessus, I, p. 391, on appelle *triforiums* les galeries, larges ou étroites, qui se trouvent à l'intérieur des églises au-dessus des archivoltes des grandes arcades qui relient deux piliers voisins.

Les triforiums embrassant toute la largeur des bas côtés ne se rencontrent plus qu'exceptionnellement dans les édifices de la période ogivale (cathédrale de Paris, église de Flavigny en Bourgogne et chœur de Saint-Léonard à Léau). Depuis la fin du XII<sup>e</sup> siècle, on leur substitua, dans les églises de

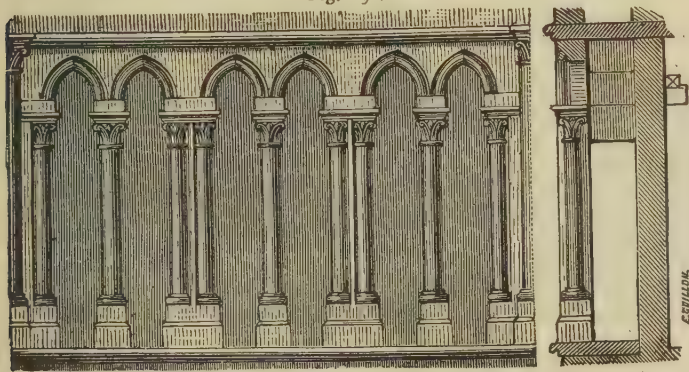
l'Europe occidentale, des galeries étroites, pratiquées dans l'épaisseur de la muraille, sous les appuis des fenêtres hautes de la nef principale ; voyez ci-dessus, p. 116, fig. 150, l'élévation et la coupe de la nef de l'église de Pamele à Audenarde. Ces galeries étroites présentent beaucoup d'avantages : d'abord elles permettent de circuler, à l'intérieur de l'église, presque à la hauteur des fenêtres supérieures, et facilitaient autrefois la pose des tentures et autres décorations dont on avait coutume d'orner les églises aux grands jours de fête ; elles allègent ensuite, en diminuant l'épaisseur des murs supérieurs, la pression exercée sur les piles-maîtresses de l'édifice ; enfin, elles fournissent un des principaux motifs de décoration pour la nef principale. Aussi tous les grands monuments élevés pendant la période ogivale ont des triforiums.

Dans les cathédrales, les collégiales et, en général, dans toutes les églises qui ont le chœur entouré de bas côtés, le triforium fait le tour complet de l'édifice, tandis que, dans celles dont le chœur est dépourvu de collatéraux, il n'existe que dans la nef principale et le transept (Saint-Paul à Liège, Notre-Dame à Huy, Saint-Martin à Liège).

Le triforium communique avec l'intérieur des églises par des séries d'arcatures ajourées, ayant les mêmes tracés que les arcatures décoratives que l'on trouve sur le nu des murs sous les appuis des fenêtres basses, et que nous avons fait connaître ci-dessus p. 133 à 136. Souvent, principalement au <sup>XV</sup><sup>e</sup> siècle, on remplit la partie inférieure de l'arcature par un garde-corps formé de trèfles ou de quatre-feuilles (ci-dessous fig. 201 et 202).

Voici (fig. 197 à 202) classées chronologiquement quelques arcatures de triforium empruntées à des édifices belges de la période ogivale :

Fig. 196.



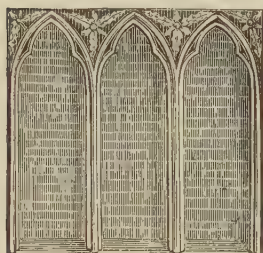
Triforium du chœur de l'église de Pamele à Audenarde. (Vers 1240).

Fig. 197.



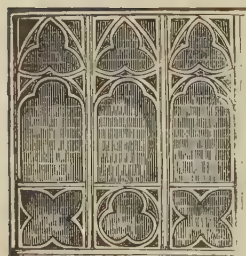
Triforium du chœur de la cathédrale de Tournai, (Première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle)

Fig. 199.



Triforium de Saint-Rombaut à Malines (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle).

Fig. 201.



Triforium de Saint-Pierre à Louvain, (Milieu du XV<sup>e</sup> siècle).

Fig. 198.



Triforium de la cathédrale de Liège, (Milieu du XIII<sup>e</sup> siècle).

Fig. 200.



Triforium de Notre-Dame à Huy (XIV<sup>e</sup> siècle).

Fig. 202.



Triforium de Notre-Dame à Malines. (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle).

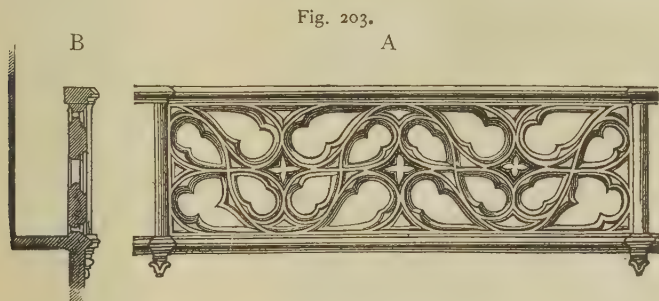
On voit par ces exemples que, dans les triforiums, de même que dans les arcatures décoratives (voyez ci-dessus, p. 138), les retombées des archivoltes sont reçues sur des colonnettes avec chapiteau au XIII<sup>e</sup> siècle, et sur des nervures-meneaux pendant les siècles suivants. La disposition des arcatures du triforium offre encore une autre analogie frappante avec celle des arcatures décoratives : celles-ci, comme nous l'avons



fait remarquer ci-dessus, p. 135, forment régulièrement, à partir de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, la continuation des fenêtres des bas côtés ; depuis cette époque aussi, les arcatures du triforium se relient de la même manière à la fenêtre supérieure de la nef (fig. 195 et 198).

Cette règle admet cependant un assez bon nombre d'exceptions. En Bourgogne et en Angleterre, par exemple, les fenêtres hautes de la nef se trouvent presque toujours élevées à l'aplomb du mur extérieur ou d'adossement du triforium, et non point à l'aplomb des arcatures au moyen desquels le triforium communique avec la nef. Dans les édifices de ce genre, on donne moins d'importance aux fenêtres supérieures, et les galeries de service dont nous avons parlé ci-dessus p. 64, au lieu de se trouver à l'extérieur, sont disposées à l'intérieur de l'édifice, devant les fenêtres hautes ; voyez ci-dessous, fig. 204.

Vers la fin de la période ogivale, on supprima souvent les arcatures, et l'on ne conserva qu'un simple garde-corps ; l'ornement appelé *flamme* domine régulièrement dans les dessins que forment les meneaux de ces garde-corps, comme dans l'exemple suivant (fig. 203) que l'on voit à l'église de Saint-Paul à Anvers. Les fenêtres supérieures sont, dans ce cas, placées à l'aplomb du mur extérieur du triforium.



Triforium de l'église de Saint-Paul à Anvers (xvi<sup>e</sup> siècle).

N. B. On voit en A le garde-corps, et en B la coupe de la galerie.

En Belgique, le triforium est régulièrement fermé, du côté extérieur de la nef, par un mur plein ; c'est par exception que ce mur est percé, à un ou deux mètres au-dessus du pavement de la galerie, de petites ouvertures circulaires, trilobées ou quadrilobées, remplies de grisailles ou d'ornements colorés (chœurs de Sainte-Gudule à Bruxelles et de la cathédrale de Tournai). Dans les édifices français du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle, au contraire, la galerie du triforium n'est, le plus souvent, séparée de l'extérieur que par une simple claire-voie, où l'on voit de riches vitraux peints, semblables à ceux

qui décorent les fenêtres. La même chose s'observe au chœur de la cathédrale de Cologne.

Dans les grandes églises cathédrales et abbatiales de l'Angleterre, il n'existe généralement pas de cloison entre le comble du collatéral et la claire voie d'arcatures par laquelle le triforium communique avec la nef. Le triforium s'ouvre directement sous le comble, et laisse pénétrer le regard, de l'intérieur, sous la charpente. La fig. 204 fera comprendre la construction des triforiums anglais, tels qu'on en voit, par exemple, dans l'église de Westminster-abbey à Londres et à la cathédrale de Salisbury. Cette même

Fig. 204.



Triforium de l'église de Lincoln (Angleterre).

(xiii<sup>e</sup> siècle).

(D'après Viollet-le-Duc, *Dict. de l'archit.*)

disposition se rencontre dans quelques rares édifices français datant des premières années de la période ogivale, par exemple dans les cathédrales de Langres, de Sens et d'Évreux; mais elle ne se généralisa jamais en France. « Le triforium s'ouvrant directement sous le comble du collatéral, dit Viollet-le-Duc, présentait des inconvénients qu'il est facile d'apprécier. Il donnait du froid et de l'humidité dans l'église, car les couvertures de tuiles ou d'ardoises, si bien faites qu'elles soient, laissent toujours passer l'air extérieur. La vue des charpentes à travers ces claires-voies n'était pas agréable. Il était difficile d'entretenir la propreté sous ces combles, et, dans les grands vents, la poussière se répandait dans l'église. Aussi on ne tarda guère (en France) à isoler le triforium

du comble, c'est-à-dire à élever entre celui-ci et la claire-voie une cloison de pierre qui formait ainsi mur d'adossement. » *Dict. de l'archit.*, IX, p. 290.

Les Anglais appellent souvent le triforium *blind-story*, *étage aveugle*, en opposition avec le nom de *clerestory* ou *clear-story*, *étage clair*, qu'ils donnent à la rangée de fenêtres supérieures se trouvant au-dessus du triforium. Nous avons indiqué ci-dessus, en marge de la fig. 150, p. 116, la place du *clear-story* et du *blind-story* dans les églises ogivales.

Dans les monuments ogivaux italiens, le triforium fait presque toujours défaut ; il y est remplacé par une galerie saillante, dépourvue de garde-corps, et qui a la forme d'une corniche (cathédrale de Florence). La même chose s'observe, mais tout à fait exceptionnellement, dans les autres contrées de l'Europe (église d'Arnhem).

19. **Corniches.** Les corniches du style ogival ont généralement peu d'importance. Dans les édifices qui appartiennent à la période de transition et même, en Belgique, dans quelques-uns qui datent des premières années de la période ogivale, le larmier ou tablette supérieure de la corniche repose encore souvent, de distance en distance, comme pendant l'époque romane, sur des modillons ou corbeaux très saillants, d'une grande simplicité. Voici quelques exemples de ces modillons. Les deux premiers (fig. 205 et 206) sont empruntés au chœur de l'ancienne collégiale de Notre-Dame à Dinant, le troisième (fig. 207) à l'église d'Hastière près de Dinant.

Fig. 205.

Fig. 206.

Fig. 207.



Corbeaux de corniche (xii<sup>e</sup>-xiii<sup>e</sup> siècle)  
à l'église de Notre-Dame à Dinant. à l'église d'Hastière.

Fig. 208.



Corniche de l'église de Notre-Dame-aux-Dominicains à Louvain. (Milieu du xiii<sup>e</sup> siècle).

La fig. 208 donne l'ensemble d'une partie de la corniche à corbeaux que l'on voit à l'église de Notre-Dame-aux-Dominicains à Louvain.

En France, les corniches des monuments de premier ordre se composent, le plus souvent, de deux assises de pierre. L'assise inférieure est ornée de crochets végétaux au xiii<sup>e</sup> siècle, de feuillage ondulé au xiv<sup>e</sup> et de choux frisés au xv<sup>e</sup>. Quelquefois on ren-

contre aussi, parmi ces sculptures, des modillons en forme de têtes humaines ou de figures grimaçantes. L'assise supérieure forme une saillie ou larmier pour éloigner du parement des murs les eaux pluviales qui descendent des combles ; au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup> siècle, cette saillie est assez faible ; ce n'est que vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle qu'elle devient plus forte. Il faut remarquer, d'ailleurs, que la nature des matériaux employés a exercé, pendant la période ogivale, une très grande influence sur la forme des corniches ; celles-ci prennent d'autant plus d'importance et leurs saillies sont d'autant plus prononcées qu'elles appartiennent à des monuments élevés dans des contrées plus riches en matériaux durs et se débitant par tranches de grandes dimensions.

Les corniches des grands édifices belges présentent les mêmes formes générales que les corniches françaises, mais les sculptures y font ordinairement défaut ou sont remplacées par des arcatures ogivales simples (fig. 209) ou trilobées (fig. 210). Ces arcatures s'observent principalement dans

Fig. 209.

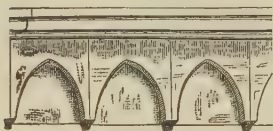
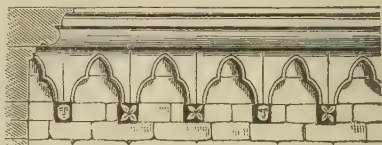


Fig. 210.



(Église de Loo.)

Arcatures d'ornement de corniche.

les contrées où, pendant la période romane, les arcatures d'ornement empruntées au style lombard ont été employées pour décorer certaines parties des édifices ; voyez ci-dessus, I, p. 390. Elles sont très communes en Angleterre, en Allemagne et dans la partie orientale de la Belgique ; on en trouve, par exemple, au chœur de Notre-Dame à Diest et à la plupart des églises ogivales de Liège.

A partir de la dernière moitié du XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup>, les édifices de second ordre et, en Belgique, souvent même ceux de premier

ordre, ont des corniches composées de simples profils, formés par un petit nombre de moulures peu importantes (fig. 211). Les églises de Saint-Pierre et du béguinage à Louvain ont des corniches de ce genre.

Fig. 211.



Corniche à l'église du béguinage à Louvain.



20. **Garde-corps à la base des combles.** Les garde-corps ou *balustrades* (1) qui surmontent les corniches à l'extérieur des édifices ne datent que des premières années du XIII<sup>e</sup> siècle. Auparavant, l'eau des toits, au lieu d'être recueillie dans des chéneaux établis à la base des combles, s'égouttait directement sur le sol. Jusque vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle les édifices importants, seuls, reçurent des chéneaux et furent munis de garde-corps à la naissance du toit. Ces chéneaux dirigeaient les eaux pluviales vers les gargouilles, qui les rejetaient loin du parement des murs et empêchaient, de cette manière, ces eaux d'altérer la base de la construction en y entretenant l'humidité. Les garde-corps, dont la destination principale était de parer au danger que présentait la circulation dans les chéneaux, facilitaient, en outre, l'entretien de la toiture, et garantissaient les passants contre la chute des ardoises et des tuiles; ils fournissaient aussi aux architectes un des plus riches motifs de décoration pour l'extérieur des monuments.

Les plus anciens garde-corps ont la forme d'arcatures ajourées, composées de colonnettes, sur lesquelles vient poser une assise de couronnement évidée, à sa partie inférieure, en arc ogive, trilobé ou en forme d'épaule. Vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, on remplaça les arcatures par des trèfles et des quatre-feuilles ajourés.

La nature des matériaux employés dans la construction a exercé une grande influence sur la forme des garde-corps. « Les balustrades exécutées pendant le XIII<sup>e</sup> siècle présentent, dit Viollet-le-Duc, une extrême variété de formes et de constructions. La nature de la pierre influe beaucoup sur leur composition. Là où les matériaux étaient durs et résistants, mais d'un grain fin et faciles à tailler, les balustrades sont légères et très ajourées; là où la pierre est tendre, au contraire, les vides sont moins larges, les pleins plus épais. Leur dimension est également soumise aux dimensions des matériaux, car on renonça bientôt aux balustrades composées de plusieurs morceaux de pierre placés les uns sur les autres, comme n'offrant pas assez d'assiette, et on les évida dans une dalle posée en délit. En Normandie, en Champagne, où la pierre ne s'extrait généralement qu'en morceaux d'une petite dimension, les balustrades sont basses et n'atteignent pas la hauteur

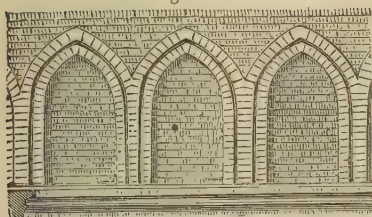
(1) Nous préférons le nom de *garde-corps* à celui de *balustrade*, parce que ce dernier mot, à cause de son étymologie, ne peut s'appliquer qu'à une claire-voie formée de *balustrés*, c'est-à-dire de petites colonnettes renflées, en forme de vase, à leur partie inférieure. Les *balustrades* proprement dites ne datent que du XVI<sup>e</sup> siècle. Les Anglais donnent le nom de *parapet* aux garde-corps qui couronnent les corniches dans les édifices ogivaux.

d'appui (1<sup>m</sup>,00 au moins). Dans les parties de la Bourgogne où la pierre est très dure, difficile à tailler et ne s'extrait pas facilement en bancs minces, les balustrades sont rares et n'apparaissent que fort tard, lorsque l'architecture imposa les formes qu'elle avait adoptées dans le domaine royal à toutes les provinces environnantes, c'est-à-dire vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Les bassins de la Seine et de l'Oise offraient aux constructeurs des matériaux très propres à faire des balustrades : aussi est-ce dans ces contrées qu'on trouve des exemples variés de cette partie importante de la décoration des édifices. Comme l'usage de scier les bancs en lames minces n'était pas pratiqué au XIII<sup>e</sup> siècle, il fallait trouver dans les carrières des bancs naturellement assez peu épais pour permettre d'exécuter ces claires-voies légères. Le cliquart de Paris, le liais de l'Oise, certaines pierres de Tonnerre et de Vernon, qui pouvaient s'extraire en bancs de 15 à 20 centimètres d'épaisseur, se prêtaient merveilleusement à l'exécution des balustrades construites en grands morceaux de pierre posés de champ et évidés. Partout ailleurs les architectes s'ingénierent à trouver un appareil combiné de manière à suppléer à l'insuffisance des matériaux qu'ils possédaient, et ces appareils ont eu, comme on doit le penser, une grande influence sur les formes adoptées. Il en est des balustrades comme des meneaux de fenêtres, comme de toutes les parties délicates de l'architecture ogivale des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles : la nature de la pierre commande la forme jusqu'à un certain point, ou du moins la modifie. Ce n'est donc qu'avec circonspection que l'on doit étudier ces variétés, qui ne peuvent indifféremment s'appliquer aux diverses provinces dans lesquelles l'architecture ogivale s'est développée. » *Dictionnaire de l'architecture*, II, p. 68. Les principes si clairement exposés par Viollet-le-Duc dans le passage que nous venons de transcrire ont aussi reçu leur application en Belgique. La hauteur et la forme des garde-corps y varient selon que les matériaux employés sont durs ou tendres, de grande ou de petite dimension. C'est en vertu des principes énoncés plus haut que, par exemple, les édifices de la Flandre maritime, qui sont presque tous construits en briques très petites, ont des garde-corps pleins, peu élevés, et décorés d'arcatures aveugles fermées par un arc en forme d'ogive. Nous donnons (fig. 212) le garde-corps qu'on voyait encore, il y a peu d'années, au chœur de l'église de Sainte-Walburge à Furnes.

Les garde-corps de ce genre restèrent en usage, dans la Flandre maritime, jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle.

Au XIV<sup>e</sup> siècle, les garde-corps se composent, le plus souvent, de trèfles et

Fig. 212.



Garde-corps couronnant autrefois la corniche du chœur de l'église de Sainte-Walburge à Furnes (xiii<sup>e</sup> siècle) (1).

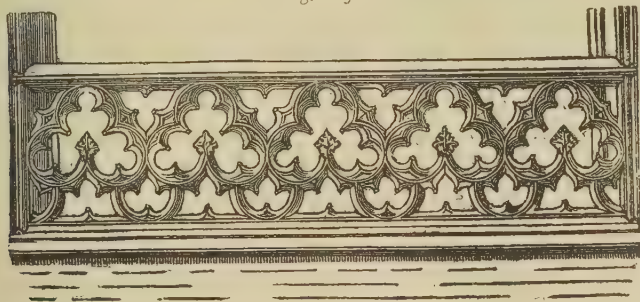
Fig. 213.



Garde-corps du xiv<sup>e</sup> siècle (2).

d'autres figures géométriques régulières (fig. 215), tantôt par des dessins flamboyants semblables à ceux qui caractérisent les tympans des fenêtres de

Fig. 215.



Garde-corps du xv<sup>e</sup> siècle, à l'église de Saint-Pierre à Louvain. cette époque (fig. 216). A partir de la fin du xiv<sup>e</sup> siècle, apparaissent, principalement dans les édifices civils, les garde-corps crénelés, dans lesquels se

(1) Dans la restauration de ce monument, on a eu le grand tort de remplacer le garde-corps plein en briques par un garde-corps ajouré en pierres blanches. La restauration des meneaux des fenêtres hautes du même monument a été également faite contrairement aux principes qui doivent présider à une bonne restauration. Les architectes modernes oublient trop facilement qu'une restauration ne doit ni ne peut jamais être une reconstruction.

(2) La fig. 214 est tirée de la nef de l'église métropolitaine à Malines.

de quatre-feuilles ajourés (fig. 213 et 214) et entre-coupés, de distance en distance, au droit des contreforts, par des pinacles ou par les contreforts eux-mêmes; voyez ci-dessus, p. 64, fig. 106 une partie de l'église de Notre-Dame à Huy. Au xv<sup>e</sup> siècle, les garde-corps sont formés tantôt par l'assemblage de losanges, de triangles équilatéraux curvilignes ou

Fig. 214.

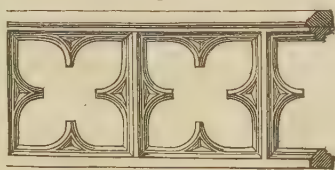


Fig. 216.



Garde-corps à l'église de Saint-Pierre à Louvain.  
rounnés de beaux garde-corps de ce genre.

Les garde-corps à arcatures verticales se rencontrent encore çà et là, et notamment en Belgique, dans les édifices du XIV<sup>e</sup>, du XV<sup>e</sup> et même du XVI<sup>e</sup> siècle. Les arcatures sont toujours trilobées et reposent, non sur des colonnettes comme au XIII<sup>e</sup> siècle, mais sur des nervures-meneaux à section polygonale. Ces garde-corps présentent souvent une grande analogie avec les arcatures ajourées des triforiums du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle; voyez ci-dessus, p. 140, fig. 199 à 202.

Au XV<sup>e</sup> siècle, on a figuré quelquefois, dans les ajours des garde-corps, des lettres initiales, des attributs et des pièces principales d'armoiries. A la nef de la cathédrale de Troyes les panneaux du garde-corps reproduisent alternativement les clefs de Saint-Pierre et une fleur de lis. Le garde-corps à la base du pignon de la Sainte-Chapelle à Paris est formé de panneaux dans lesquels on voit une grande fleur de lis inscrite dans un quadrilobe; un grand K couronné, porté par deux anges, se trouve au milieu de ce garde-corps; c'est la première lettre du nom de Charles VII, qui le fit reconstruire. A Sainte-Gudule de Bruxelles, le garde-corps placé à la base du comble de la nef consiste dans une suite de nervures répétant toujours la lettre K, sans doute parce que cette partie du monument fut terminée au temps et avec le concours pécuniaire d'un souverain nommé Charles (Charles le Téméraire ou Charles-Quint?). « L'usage de placer des chiffres, des lettres dans les balustrades, dit Viollet-le-Duc, fut assez généralement adopté à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et au commencement du XVI<sup>e</sup>; le château de Blois porte, sur la façade élevée par François I, des balustrades dans lesquelles on voit des F couronnés et des salamandres. On alla jusqu'à y sculpter de grandes inscriptions à jour, comme au chœur de l'église de La Ferté-Bernard, près du Mans, comme au château de Josselin en Bretagne, sur les balustrades duquel on lit la devise : A PLUS. » *Dict. de l'architecture*, II, p. 94.

trouvent les mêmes des-  
sins que dans les garde-  
corps ordinaires. Leur  
usage persista jusqu'à la  
fin de la période ogivale.  
Les hôtels de ville de  
Bruxelles et de Louvain,  
dont la construction date  
du XV<sup>e</sup> siècle, sont cou-



21. **Voûtes.** Les voûtes ogivales se distinguent à la fois par leur élégance et leur légèreté. Celle-ci est le résultat du peu d'épaisseur des triangles de remplissage bandés sur l'ossature composée des arcs-doubleaux et des nervures. Toutefois la légèreté ne nuit pas à la solidité ; au contraire, les voûtes ogivales sont plus solides et plus résistantes que celles des périodes antérieures, bien qu'elles soient beaucoup moins massives.

a) *Stabilité et plan des voûtes.* Nous avons exposé ci-dessus (I, p. 320, et II, p. 25) que la stabilité des voûtes ne découle pas du même principe dans les édifices de l'antiquité et dans ceux de la période ogivale ; et nous avons signalé, en peu de mots, les progrès si importants réalisés par les architectes du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle dans la construction des voûtes.

La solidité de la voûte ancienne provient non seulement de l'inertie, de la stabilité et de la fixité qui est le résultat de l'adhérence et de la concrétion des matériaux, mais aussi des dimensions, ordinairement exagérées, des points d'appui ; la solidité de la voûte ogivale, au contraire, dérive de l'application du principe d'équilibre entre deux forces contraires.

Nous avons aussi fait observer ci-dessus, I, p. 320, que les voûtes à nervures appareillées, comme le sont les voûtes ogivales, exercent une poussée latérale qui tend à faire déverser en dehors leurs points d'appui : colonnes, contreforts ou murailles. Les constructeurs de la période ogivale neutralisent cette poussée latérale en lui opposant soit une poussée en sens inverse, soit un obstacle rigide qui, en l'empêchant d'agir, la résout en pesanteurs verticales. Et, chose particulièrement à noter parce qu'elle constitue également une différence essentielle avec le système de construction des anciens, ces obstacles occupent la place exacte qui leur convient et ne reçoivent que les dimensions justement nécessaires pour remplir le rôle auquel ils sont destinés.

Cette neutralisation des poussées latérales ne s'obtient pas de la même manière dans les édifices dont la nef principale est notablement plus élevée que les bas côtés, et dans celles qui ont toutes leurs nefs de même hauteur.

1. Églises qui ont leur nef du milieu notablement plus élevée que les bas côtés. La fig. 217, qui donne une demi-coupe transversale d'une grande église de ce genre, fera comprendre le système adopté, dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle, par les constructeurs de l'Europe occidentale pour maintenir l'équilibre des différentes parties de leurs monuments. Soit AB l'arc-doubleau de la voûte principale, R la muraille haute, E l'arc-boutant, K le contrefort, L la colonne séparant la nef du bas côté, IMN l'arc-

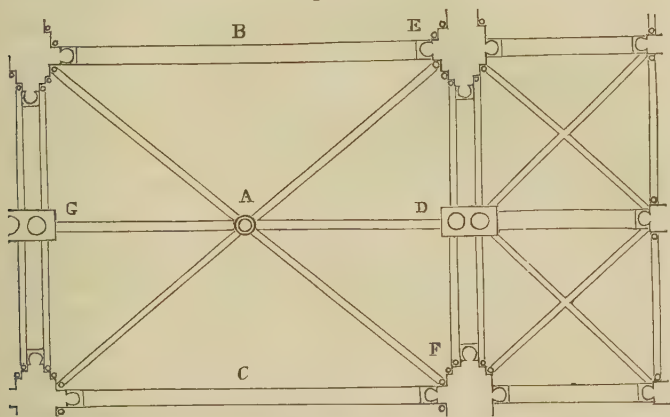


forces réunies, celle-ci est rendue assez fixe pour supporter et neutraliser la triple poussée exercée, au point I, par l'arc-doubleau IM et les nervures voisines du bas côté. La poussée de l'arc-doubleau MN et des deux nervures voisines sur le point N est annulée par le contrefort K.

La solidité obtenue par ce système de construction, introduit par les architectes de la dernière moitié du XII<sup>e</sup> siècle et perfectionné par ceux du XIII<sup>e</sup>, est telle que la plupart des monuments de cette époque ont résisté, jusqu'à nos jours, aux causes les plus fatales de destruction.

Dans les grands édifices qui datent de la période de transition ou des premières années du style ogival, les voûtes de la nef principale comprennent régulièrement deux travées, comme dans les églises lombardes et romanes; voyez ci-dessus, I, p. 321 et 394. L'église en ruines de l'ancienne abbaye de Villers offrait un bel exemple de ce mode de construction. Souvent ces voûtes sont *bombées*, c'est-à-dire qu'elles ont l'aspect d'une coupole ou d'un dôme à côtés; cette ressemblance avec la coupole provient de ce que la clef centrale A (fig. 218) se trouve à un niveau plus élevé que les sommets B et C des

Fig. 218.



arcs-doubleaux. Une autre particularité que l'on observe dans la plupart de ces voûtes, c'est que les colonnes E et F, qui reçoivent les poussées et les charges combinées des arcs ogives et des arcs-doubleaux, présentent une assiette bien plus large que la pile D, sur laquelle un seul arc-doubleau intermédiaire AD vient retomber. Comme nous l'avons dit ci-dessus, I, p. 323, la même chose s'observe dans les monuments lombards.

Mais ce système de voûte ne fut pas conservé longtemps; il ne resta en

usage que dans l'ouest de la France et dans certaines parties de l'Angleterre, où il se rencontre même encore parfois au XIV<sup>e</sup> siècle. Partout ailleurs on substitua la voûte sur plan barlong à la voûte sur plan carré. Chaque travée possédait alors sa voûte indépendante, et à chaque voûte carrée du bas côté correspondait une voûte complète dans la nef principale; voyez les plans d'église que nous avons donnés ci-dessus, II, p. 15 et sv. Dans ces voûtes on parvint aussi à mettre à un même niveau les clefs des arcs-formerets, des arcs-doubleaux et des arcs ogives. Deux grands avantages résultèrent de cette disposition nouvelle : d'abord, les clefs des formerets se trouvant à une plus grande élévation que précédemment, on put pratiquer des fenêtres plus hautes sous la voûte principale; ensuite, on n'était plus obligé d'élever démesurément les murs latéraux au-dessus des arcs-formerets pour porter les fermes de la charpente, dont les entrails doivent passer francs au-dessus de l'extrados des voûtes.

II. Églises dont les nefs s'élèvent à la même hauteur. Dans ces églises, nommées *Hallenkirchen* et dont nous avons donné une coupe transversale ci-dessus, p. 20, fig. 29, les poussées latérales que la voûte de la nef principale exerce sur ses points d'appui sont amorties par la pression contraire des demi-voûtes intérieures des bas côtés, tandis que la poussée des demi-voûtes extérieures de ces mêmes bas côtés est annulée par les contreforts, ordinairement très saillants, qui lui opposent un obstacle rigide. Cette rigidité contribue dans les *Hallenkirchen*, peut-être plus encore que dans nos églises occidentales, à produire l'équilibre des voûtes.

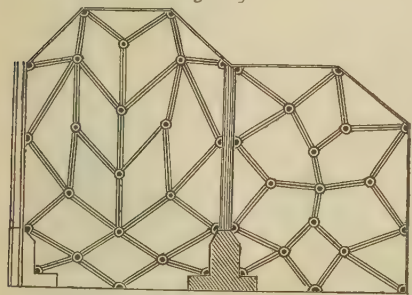
On ne saurait assez admirer la solution simple et adéquate donnée par les architectes de la période ogivale à la question difficile et compliquée de l'équilibre des voûtes en pierre, question qui avait exercé la sagacité des constructeurs depuis environ douze siècles. En composant la voûte d'une ossature élastique sur laquelle viennent poser des triangles de remplissage entièrement indépendants, ces architectes réunissent d'abord en un seul faisceau les poussées obliques multiples des arcs-doubleaux et des nervures; ils les amortissent ensuite, au point même où aboutit ce faisceau, soit par des poussées contraires, soit en leur opposant les contreforts comme un obstacle rigide; quelquefois même, lorsqu'une résultante de poussées se produit vers le centre de l'édifice, ils la transportent jusqu'au périmètre au moyen des arcs-boutants. Enfin, — et c'est un de leurs plus grands mérites — ils ne donnent aux obstacles rigides ou contreforts que l'assiette précisément nécessaire pour



remplir leur fonction ; tandis que tous leurs devanciers, romains et romans, ne se rendant pas un compte exact de la direction des pressions exercées par les voûtes, cherchaient souvent, dans l'emploi de points d'appui de dimensions exagérées, et en quelque sorte continus, la stabilité de leurs monuments.

b) *Voûtes en réseau*. Les voûtes sur plan barlong, formées par des arcs ogives qui ne s'entre-coupent qu'une seule fois, furent généralement abandonnées en Belgique peu après le milieu du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, et en France au commencement du siècle suivant. On

Fig. 219.



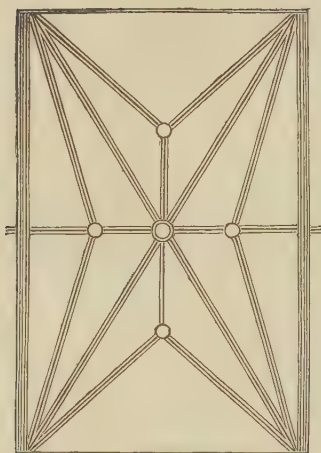
Voûte en réseau de la chapelle du Saint-Sacrement à l'église métropolitaine de Malines.

voit alors apparaître les voûtes *en réseau*, appelées aussi par quelques archéologues voûtes à *compartiments prismatiques*. Dans ces voûtes les nervures se bifurquent, se ramifient et s'entre-croisent en tous sens, de manière à dessiner un véritable réseau (fig. 219). Tous les points d'intersection des nervures sont régulièrement décorés de sculptures.

c) *Voûtes anglaises*. Dès le commencement du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, les voûtes anglaises sont beaucoup plus compliquées que celles du continent : leur ossature se compose de nervures plus nombreuses, qui naissent, sur le tailloir du chapiteau, réunies en faisceau au nombre de sept ou de cinq. Nous donnons, en plan (fig. 220) la voûte d'une travée de la nef principale de l'église de Westminster abbey à Londres et de la cathédrale d'Ély. On voit, à l'église de Dinant, des voûtes dont le plan (fig. 221) présente quelque analogie avec celui des voûtes anglaises du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> et du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle. Vers la fin du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, on voit apparaître en Angleterre les *voûtes* dites *en éventail*, *fan-tracery vaults*, mais qui seraient appelées plus exactement *voûtes en pavillon de trompette*, car un éventail se développe en un seul plan, tandis que les subdivisions des voûtes du style perpendiculaire anglais ont, comme le pavillon d'une trompette, la forme d'un cône curviligne. Voyez (fig. 222) la vue perspective d'une voûte en pavillon de trompette, qui existe dans le cloître de la cathédrale de Gloucester.

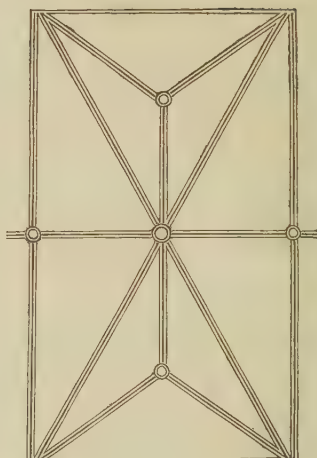
Ces voûtes, d'un aspect singulier et inconnu sur le continent, sont la

Fig. 220.



Plan d'une travée de voûte à l'église de Westminster abbey à Londres.

Fig. 221.



Plan d'une travée de voûte à l'église de Dinant.

Fig. 222.



Voûte en éventail ou en pavillon de trompette, au cloître de la cathédrale de Gloucester en Angleterre, (xv<sup>e</sup> siècle).

conséquence nécessaire, la déduction logique et raisonnée du système de construction adopté par les architectes anglais, depuis le commencement du XIII<sup>e</sup> siècle, pour remplir les vides qui existent entre les arceaux de l'ossature de la voûte. On trouve des détails intéressants au sujet du développement successif des voûtes anglaises dans VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire de l'architect.*, IV, p. 108-126, et IX, p. 519-552.

d) *Profils des nervures dans les voûtes ogivales.* Les nervures ou arcs ogives des voûtes construites vers la fin de la période romane consistent le

plus souvent dans un gros boudin, quelquefois accompagné de deux ou quatre tores de moindre épaisseur. Les arcs-doubleaux de la même époque, beaucoup plus massifs que les nervures, présentent des sections carrées ou rectangulaires et ont les angles de leur intrados taillés en tore. Depuis le commencement du XIII<sup>e</sup> siècle, les arcs-doubleaux ont, sauf quelques rares exceptions (fig. 227), les mêmes profils que les arcs ogives.

Pendant les premières années de la période ogivale, on trouve encore souvent des arcs-doubleaux et des arcs ogives très gros, semblables à ceux des édifices romans. Bientôt cependant ils s'amincissent et diminuent d'épaisseur, comme au chœur de Sainte-Gudule à Bruxelles (fig. 223) et à l'église de Notre-Dame-aux-Dominicains à Louvain (fig. 224). Peu après, l'intrados de leur tore principal est muni d'une arrête vive (fig. 225); cette addition a

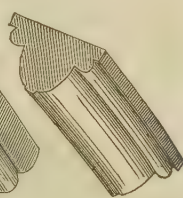
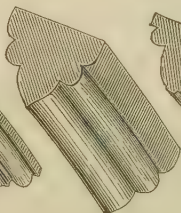
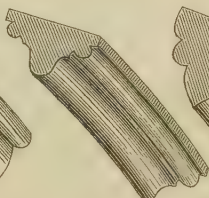
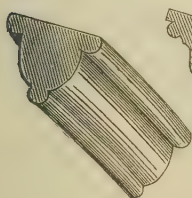
PROFILS DE NERVURES DE VOÛTE AU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE.

Fig. 223.

Fig. 224.

Fig. 225.

Fig. 226.



Chœur de Sainte-Gudule  
à Bruxelles.

Notre-Dame-aux-Dominicains  
à Louvain.

Chœur de l'église  
de Winzele (Brabant).

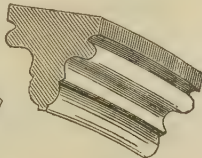
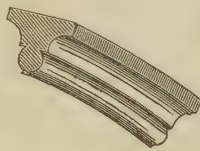
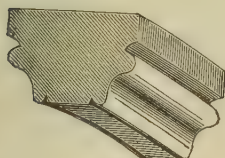
lieu en France dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle, et en Belgique seulement vers le milieu du siècle suivant. Plus tard (en France au commencement et en Belgique après le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle) l'arête vive est remplacée par un filet ou listel, qui resta en usage jusque vers la fin de la période ogivale (fig. 226, et 228 à 233). Dans les édifices français on trouve aussi le filet ou listel sur les tores secondaires à partir du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle. A la fin du XV<sup>e</sup> et au com-

PROFILS DE NERVURES DE VOÛTE AU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE.

Fig. 227.

Fig. 228.

Fig. 229.



Arc-doubleau et nervure  
des bas côtés de l'église métropolitaine de Malines.

Nervure de l'église de Notre-  
Dame à Walcourt.

mencement du XVI<sup>e</sup> siècle, les nervures présentent souvent le profil que trace notre fig. 233.

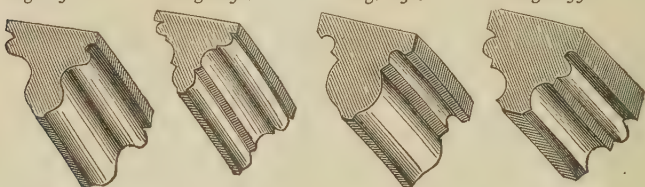
PROFILS DE NERVURES DE VOÛTE AU XV<sup>e</sup> ET AU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE.

Fig. 230.

Fig. 231.

Fig. 232.

Fig. 233.



Saint-Pierre  
à Louvain.

Chœur de S.-Rombaut  
à Malines.

Notre-Dame  
à Anvers.

Saint-Jacques  
à Liège (xvi<sup>e</sup> siècle).

En comparant les profils les plus anciens avec les plus récents, par exemple ceux des fig. 223 et 224 avec ceux des fig. 230 et 231, on remarquera que les premiers présentent une surface plus large et moins haute que les derniers. Ce changement dans la forme des profils n'eut pas lieu sans raison : les constructeurs avaient appris par expérience que la résistance d'un arc ou d'une nervure appareillée est en raison directe de la hauteur des claveaux et non en raison de leur largeur.

Viollet-le-Duc explique de la manière suivante l'origine de l'arête vive et du filet que l'on trouve sur les nervures des voûtes ogivales : « L'arête inférieure, dit-il, ménagée dans l'axe, sous les gros boudins, dessine nettement la courbe, ce que ne pouvait faire un cylindre, car les architectes, dès le commencement du XIII<sup>e</sup> siècle, avaient senti la nécessité, lorsqu'ils terminaient l'arc par un boudin, d'arrêter la lumière (diffuse dans un intérieur) sur ce boudin par un nerf saillant, d'abord composé de deux lignes droites, puis bientôt de courbes avec filet plat. En effet, pour qui a observé les effets de la lumière sur des cylindres courbés, sans nerfs, il se fait un passage de demi-teintes, de clairs et d'ombres, formant une spirale très allongée, détruisant la forme cylindrique et laissant des surfaces indécises ; de sorte que les moulures secondaires, avec leurs cavets, prenaient plus d'importance à l'œil que le membre principal. Il fallait *nervier* celui-ci pour lui donner toute sa valeur et le faire paraître résistant, saillant et léger en même temps. Ainsi pouvait-on dorénavant renoncer aux profils d'arcs avec boudins latéraux et large listel plat entre eux (comme ceux que reproduisent les figures 449 et 450 de notre tome I), qui avaient l'inconvénient de laisser, au milieu même du profil, un membre en apparence faible, parce qu'il restait dans la demi-teinte et n'accrochait jamais vivement la lumière. C'était donc une étude



profonde des effets qui conduisait ainsi peu à peu à modifier les profils si importants des arcs de voûtes, non point une mode ou un désir capricieux de changement. » *Dictionnaire de l'architecture*, VII, p. 510 et suiv.

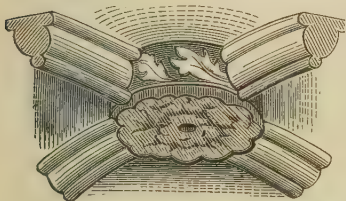
e) *Clefs de voûte*. Vers le XII<sup>e</sup> siècle, on avait commencé à orner de sculptures les clefs de voûte. Ces premières clefs sculptées représentent le Christ bénissant, l'Agneau divin, la sainte Vierge, des anges, les animaux symboliques des évangélistes, des saints, et assez souvent aussi des figures grimaçantes ou des animaux fantastiques. Dans les voûtes des édifices de second ordre on se borna quelquefois à une simple rosace ou à des enlacements.

Au XIII<sup>e</sup> siècle, l'usage des clefs de voûte sculptées devint général. On y figura, principalement aux voûtes du chœur, le Christ, l'Agneau divin, les

symboles des évangélistes (église de Saint-Martin à Ypres) et autres objets religieux. Dans la nef et les bas côtés prédominait l'ornementation végétale; notre fig. 234 donne une clef de voûte du bas côté du chœur de l'église de Sainte-Gudule à Bruxelles; voyez aussi ci-dessus, p. 32 et 33, les fig. 39, 42, 43 et 44. Les clefs de voûte du XIV<sup>e</sup> siècle, et même celles de la première moitié du

XV<sup>e</sup>, offrent assez souvent la même décoration que celles du XIII<sup>e</sup>; toutefois leur sculpture végétale présente les caractères propres à l'ornementation de chacun de ces siècles; voyez ci-dessus, p. 34 et sv. Au XV<sup>e</sup> siècle, les armoiries des bienfaiteurs de l'église sont fréquemment sculptées sur les clefs de

Fig. 234.



Clef de voûte à l'église de Sainte-Gudule à Bruxelles (XIII<sup>e</sup> siècle).

Fig. 235.

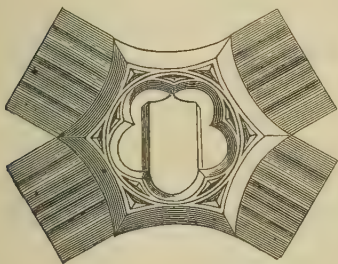
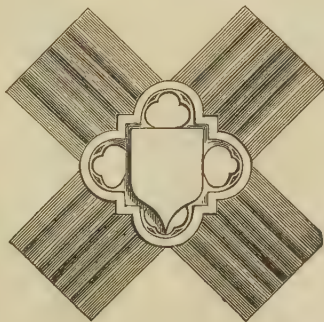


Fig. 236.



Clefs de voûte à l'église de Notre-Dame à Huy.

voûte (Notre-Dame de Huy, fig. 235 et 236, et transept de l'église de Notre-Dame du Sablon à Bruxelles).

A la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, on voit apparaître les clefs de voûte ornées d'un appendice qui a reçu le nom de *pendentif* (1). Le pendentif, qui resta en usage pendant une partie du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, imite les stalactites suspendus aux parois supérieures des grottes. Il a quelquefois la forme d'un cul-de-lampe, d'un fleuron ou d'un ornement bizarre; d'autres fois il n'est qu'une statue fixée à la voûte. Voici l'appréciation de Viollet-le-Duc touchant l'apparition des pendentifs aux clefs de voûte : « Vers la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, dit-il, nos architectes imaginèrent de placer, dans leurs édifices, tout gothiques comme construction, des réminiscences des arts d'Italie. Ils trouvèrent ingénieux, par exemple, de suspendre aux voûtes, des chapiteaux, des culots d'ornements quasi antiques, et même parfois de petits modèles de monuments, qui, eux, n'avaient plus rien de gothique. Partant de cet axiome de construction de la voûte gothique, que la clef doit être pesante afin d'empêcher le relèvement des nervures sous la pression des reins, ils posèrent des clefs dont les ornements pendants ressemblent à des stalactites. C'était le temps des plus grands écarts de l'architecture; on ne se contenta plus d'un morceau de pierre, et on alla jusqu'à composer les clefs pendantes de pièces de rapport attachées à la clef véritable par des boulons en fer, et même quelquefois aux entrails des charpentes. Il n'est pas besoin de faire ressortir les inconvénients et les dangers de ce genre de décoration. Les clefs pendantes fatiguent les voûtes par leur poids exagéré, au lieu de les maintenir dans un juste équilibre; elles risquent de se détacher par l'oxydation des fers et de tomber sur la tête des assistants. Alors les voûtes en arcs d'ogives ne se composent pas seulement des deux arcs diagonaux, mais d'une quantité d'arcs qui s'entrecroisent (voyez ci-dessus, p. 153); aux points d'intersection de ces arcs se trouvent souvent des clefs pendantes, plus ou moins saillantes et décorées, ce qui donne à ces voûtes l'apparence d'une grotte tapissée d'énormes stalactites. Ce sont là des fantaisies de pierre plus surprenantes que belles, qui fatiguent et préoccupent plutôt qu'elles ne satisfont les yeux. La raison et le goût se choquent de ces raffinements dont on ne comprend pas le motif et qui détruisent l'unité des intérieurs... La Normandie, l'Angleterre et la Bretagne ont surtout abusé de ce genre de décoration. » *Dictionnaire de*

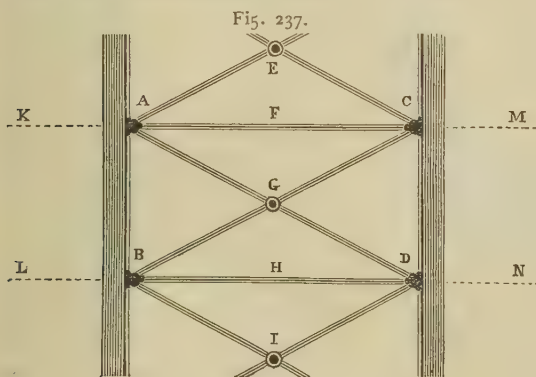
(1) Le mot *pendentif* a encore une autre signification que nous avons fait connaître en traitant des coupoles, ci-dessus, I, p. 293.

*l'architecture*, III, p. 273 et sv. Viollet-le-Duc donne, en cet endroit de son ouvrage, des gravures de pendentifs. Les églises de Saint-Paul à Anvers, de Saint-Jacques et de Saint-Martin à Liège, offrent de curieux exemples de ces décorations de fantaisie.

Quelquefois les clefs de voûte sont percées d'un œil ou lunette pour livrer passage aux cloches et autres objets qui doivent être montés au-dessus des voûtes.

22. **Arcs-boutants.** On appelle *arcs-boutants* les arcs destinés à transporter jusqu'aux contreforts extérieurs la poussée latérale des voûtes hautes d'un édifice. Ils partent des contreforts et vont s'appliquer sur les murs de la nef centrale aux différents points auxquels aboutissent les résultantes des poussées des arcs ogives et des arcs-doubleaux.

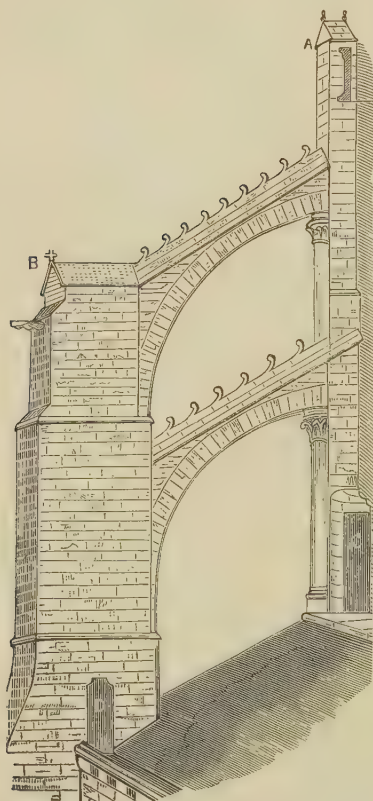
Nous avons fait connaître ci-dessus, I, p. 394, les deux systèmes suivis pendant la période romane pour contre-bouter la poussée latérale exercée par les voûtes hautes sur les murailles supérieures, dans les églises dont la voûte principale est notablement plus élevée que celles des bas côtés, et nous avons signalé les inconvénients qui résultent de l'un et de l'autre. Ces deux systèmes furent bientôt abandonnés, d'abord parce que la nef principale restait dans l'obscurité à défaut de jour suffisant, surtout dans les monuments d'une grande largeur, ensuite parce que, dans l'un comme dans l'autre système, les voûtes des bas côtés devaient être très élevées pour arriver au point où se fait sentir la poussée combinée des nervures des voûtes hautes. Raisonners et enclins à tout ramener à des principes les architectes du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle s'aperçurent que le demi-berceau continu, dont quelques-uns



de leurs devanciers s'étaient servis pour neutraliser la poussée latérale des voûtes hautes, n'était pas nécessaire en son entier, et qu'on obtenait le même effet en appliquant sur le mur extérieur, au point où vient aboutir la résultante des

poussées, un arc prenant naissance sur un contrefort extérieur. En effet, supposons que nous ayons une voûte d'arête établie sur deux murs parallèles AB et CD (fig. 237) : les résultantes des pressions obliques et combinées des arcs-doubleaux et des arcs ogives aboutissent aux points A, B, C et D, et se résolvent dans des poussées normales aux murs, tendant à écarter ces murs l'un de l'autre. Ces poussées peuvent être représentées par des lignes perpendiculaires aux murs. La poussée des arcs AE, AF et AG est figurée en plan par la ligne ponctuée AK; celle de CE, CF et CG par la ligne CM,

Fig. 238.



Arcs-boutants et contrefort du chœur  
de l'église de Sainte-Gudule à Bruxelles.  
(xiii<sup>e</sup> siècle).

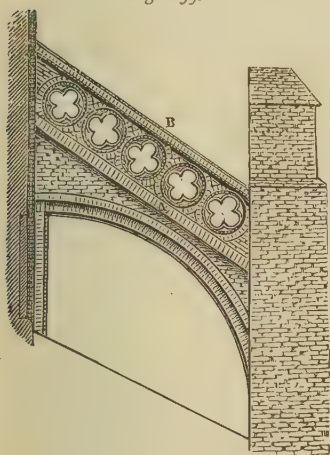
et les deux autres par les lignes BL et DN. Les parties de la voûte en demi-berceau comprises entre les points A et B, C et D étant inutiles, on les supprima en conservant des arcs partant des contreforts des murs extérieurs et venant aboutir au droit des poussées combinées des arcs-doubleaux et des arcs ogives. C'est là l'origine des arcs-boutants.

Pour qu'il réponde à sa destination, l'arc-boutant doit : 1<sup>o</sup> être *appareillé*, c'est-à-dire bâti avec des claveaux ayant leurs joints normaux ou perpendiculaires à la courbe décrite par l'arc-boutant; et 2<sup>o</sup> son sommet doit s'appliquer sur le mur extérieur à l'endroit où passe la résultante des poussées de la voûte. Ce point se trouve entre la naissance des nervures ou arcs ogives et la moitié environ de la hauteur de la voûte. En théorie ce point est un point géométrique; cependant, en pratique, il faut que le sommet ou tête de l'arc-boutant soit large; d'abord parce qu'il est impossible, dans l'exécution, de déterminer d'une manière précise la direction de la résultante des diffé-



rentes poussées; ensuite parce que la direction de cette ligne peut facilement se déplacer à la suite d'un tassement dans les points d'appui verticaux, chose arrivée bien fréquemment dans les grandes constructions du moyen âge dont les points d'appui sont grêles et portent une lourde charge. C'est pour cette raison que les architectes de la période ogivale ont souvent construit des arcs-boutants *libres*, c'est-à-dire dont la tête n'est pas engagée dans le mur de l'édifice qu'ils contre-boutent, mais peut glisser, dans une certaine limite, le long du mur contre-bouté si un tassement vient à s'opérer dans un des points d'appui. Lorsque les arcs-boutants sont construits d'après ce système, leur tête repose souvent sur des colonnettes isolées ou engagées dans le mur de l'édifice. Les colonnettes que l'on voit encore aujourd'hui sous les arcs-boutants du chœur de Sainte-Gudule à Bruxelles (fig. 238) ont eu primitivement cette destination. On trouve aussi des colonnettes de ce genre à l'église de l'abbaye de Villers.

Fig. 239.



Arc-boutant à étai double, et contrefort  
au chœur de Sainte-Walburge à Furnes.  
(XIII<sup>e</sup> siècle).

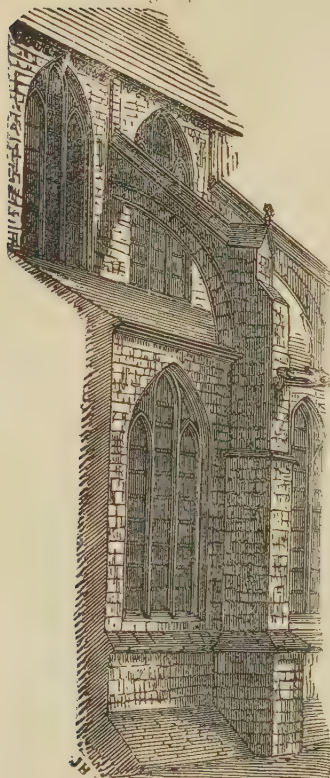
Les arcs-boutants sont régulièrement renforcés, à leur extrados, d'un étai en ligne droite, construit en pierres appareillées. Le chaperon de cet étai est souvent orné de crochets, comme au chœur de Sainte-Gudule à Bruxelles (fig. 238), à Saint-Sulpice à Diest. On rencontre même quelquefois des arcs-boutants à deux étais parallèles, superposés et reliés par des trèfles ou des quatre-feuilles; nous citerons comme exemple ceux du chœur de l'église de Sainte-Walburge à Furnes (fig. 239).

Dès la fin du XII<sup>e</sup> et le commencement du XIII<sup>e</sup> siècle, les arcs-boutants devinrent d'un usage général dans tous les grands monuments religieux dont la nef principale est plus élevée que les

bas côtés. Les plus anciens sont ordinairement formés d'un quart de cercle; tels sont ceux du chœur de Sainte-Walburge à Furnes (fig. 239) et de Notre-Dame-aux-Dominicains à Louvain (fig. 240). Plus tard leur courbure devient plus faible et se rapproche davantage de la ligne droite (fig. 238).

On se servit aussi, dès les premières années du XIII<sup>e</sup> siècle, d'arcs-boutants

Fig. 240.



Arc-boutant et contrefort à l'église de Notre-Dame-aux-Dominicains à Louvain, (xiii<sup>e</sup> siècle).

*doubles*, c'est-à-dire de deux arcs-boutants placés l'un au-dessus de l'autre (chœur de Sainte-Gudule à Bruxelles (fig. 238), églises de l'abbaye de Villers et de Saint-Sulpice à Diest). Dans les édifices à arcs-boutants doubles la résultante de la poussée des voûtes passe entre les têtes des deux arcs, rendus solidaires tantôt par l'épaisseur et la solidité du mur même qu'ils viennent contre-bouter (chœur de Sainte-Gudule à Bruxelles), tantôt par des colonnettes et des arcatures réunissant, de distance en distance, l'arc inférieur à l'arc supérieur, à peu près comme les quatre-feuilles réunissent les deux étais dans l'arc-boutant de Furnes que nous avons donné ci-dessus fig. 239. Les monuments à arcs-boutants doubles reliés par des séries d'arcatures sont assez rares ; il n'en existe pas en Belgique ; les plus beaux de ce genre sont, sans contredit, ceux de la cathédrale de Chartres.

Les arcs-boutants ont été employés pendant toute la période ogivale ; cependant ils deviennent plus rares pendant la dernière moitié du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle. Dans beaucoup de monuments de cette époque, même de premier ordre, on s'est contenté, comme dans les *Hallenkirchen*, de contreforts très massifs et très saillants pour amortir la poussée des voûtes (églises de Saint-Bavon et de Saint-Michel à Gand, de Saint-Martin et de Saint-Jacques à Liège, de Notre-Dame du Sablon à Bruxelles, de Sainte-Waudru à Herenthals, de Saint-Paul à Anvers).

Lorsque, au commencement du xiii<sup>e</sup> siècle, les bases des combles furent munis de chéneaux destinés à recueillir les eaux pluviales voyez ci-dessus, II, p. 145), on dirigea les eaux du toit principal vers les contreforts extérieurs à l'aide d'un canal établi sur le chaperon de l'arc-boutant. Ces eaux passaient à travers la tête des contreforts et étaient ensuite rejetées par des

gargouilles en dehors du périmètre du monument ; voyez ci-dessus, fig. 238 et 240. Les infiltrations causées par le passage des eaux sur le chaperon des arcs-boutants et à travers les contreforts causèrent des dommages si considérables dans les constructions, qu'ils firent bientôt abandonner ce système de déversement des eaux pluviales. Cependant la plupart de nos églises ogivales conservent jusqu'aujourd'hui les traces de ces canaux de décharge ainsi que des gargouilles.

23. **Contreforts.** Pendant les premières années de la période ogivale, les contreforts des édifices voûtés sont largement empâtés et munis de bases très saillantes ; à mesure qu'ils s'élèvent, ils diminuent considérablement par de fortes retraites successives sur chacune de leurs faces. On voit que le constructeur a cherché à opposer une résistance oblique à la poussée latérale des voûtes, et non pas à neutraliser cette poussée en chargeant et en immobilisant le contrefort auquel vient aboutir l'arc-boutant ou la poussée des voûtes. Il existe dans les ruines de l'abbaye de Villers plusieurs contreforts qui appartiennent à cette catégorie (fig. 241).

Fig. 241.

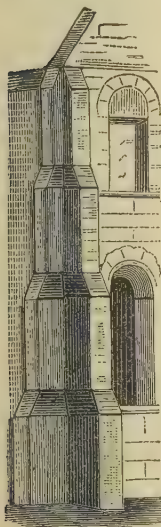


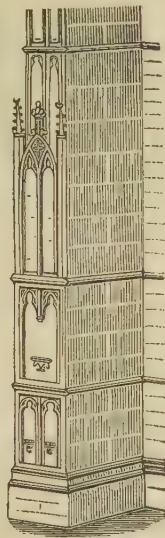
Fig. 242.



Fig. 243.



Fig. 244.



Contreforts

à l'abbaye de Villers, à la nef de à Saint-Pierre  
(xiii<sup>e</sup> siècle), S.-Rombaut à Ma- à Louvain,  
lines, (xiv<sup>e</sup> siècle). (xv<sup>e</sup> siècle).

à la tour de Saint-  
Rombaut à Malines.  
(Fin du xv<sup>e</sup> siècle).

Vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, les contreforts deviennent plus réguliers : ils montent presque verticalement de la base au sommet, et ne présentent plus, au-dessus de l'empattement de leur base, qu'une ou deux retraites assez faibles et sur leur face antérieure seulement ; voyez ci-dessus les fig. 238 et 240. Dès ce moment le constructeur comprend qu'il est inutile de donner au contrefort des dimensions aussi fortes dans le sens de la largeur, puisque la résultante des poussées n'agit que dans l'axe du contrefort, dont on peut, par conséquent, assurer la stabilité en lui donnant, sur la paroi du mur, une saillie proportionnée à la poussée plus ou moins forte des voûtes.

Les contreforts dont nous venons de parler se terminent par un glacis en forme de biseau lorsqu'ils ne s'élèvent que jusqu'à la corniche (fig. 241), et souvent par un couronnement en forme de bâtière (fig. 242) lorsqu'ils sont isolés ou dépassent la base du comble (1). Dans les monuments de premier ordre, on les couronna quelquefois de pinacles (2) et on décora leurs faces libres d'arcatures décoratives et de statues placées sur des culs-de-lampe et abritées par des dais.

Au XIV<sup>e</sup> siècle, la forme des contreforts reste à peu près la même que pendant la dernière moitié du siècle précédent. Ils se terminent, comme auparavant, soit par des amortissements en forme de bâtière (fig. 242) soit par des pinacles, à base carrée ou octogone, surmontés d'aiguilles pyramidales dont les arêtes sont décorées de crochets (fig. 245) ; voyez aussi ci-dessus, p. 64, fig. 106. Ces pinacles ne constituent pas seulement un motif d'ornement, ils remplissent aussi des fonctions éminemment utiles : d'abord ils assurent par leur poids la stabilité des contreforts sollicités à déverser en dehors par la poussée des voûtes ; ils maintiennent ensuite dans leur position verticale les garde-corps à la base des combles, et les empêchent de boucler. C'est pour cette raison qu'ils sont presque toujours pleins et assez élevés. Les architectes du XIV<sup>e</sup> siècle ont été sobres dans la décoration des faces des contreforts.

Les contreforts du XV<sup>e</sup> siècle ressemblent encore souvent à ceux des deux siècles précédents. Comme ceux-ci, ils offrent, de distance en distance, des retraites, peu sensibles, de leur face antérieure, et sont décorés d'arcatures,

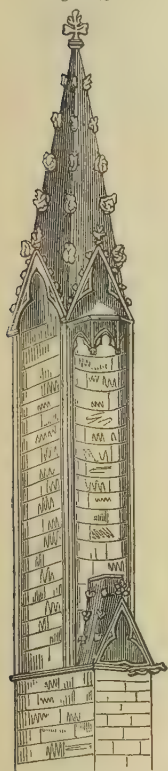
(1) Les contreforts du chœur de l'église de Sainte-Gudule à Bruxelles se terminaient, avant la restauration de ce monument, par un couronnement en bâtière comme le montre la fig. 238, en A et B, et non pas par les pinacles ajourés qu'on y voit aujourd'hui.

(2) On donne le nom de *pinacle* à tout amortissement et couronnement d'un contrefort ou d'un point d'appui vertical, plus ou moins orné et se terminant soit par un cône soit par une pyramide.



de niches et de dais, dont l'ornementation est conçue dans le goût de l'époque (fig. 244). Cependant, dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, on commença à modifier quelquefois leur épannelage : régulièrement on laissa subsister la base carrée ou rectangulaire, ayant la face antérieure parallèle et les deux faces la-

Fig. 245.



Pinacle de contrefort  
à Saint-Rombaut  
à Malines.

Fig. 246.



Contrefort  
de N.-Dame  
à Huy.

Fig. 247.



Contrefort  
de S.-Pierre  
à Louvain.

Fig. 248.



Contrefort  
angulaire.

térales perpendiculaires au nu du mur; mais, à une certaine distance au-dessus du sol (à la première ou à la deuxième retraite), la face antérieure, de parallèle au mur, devient tout-à-coup angulaire (fig. 247); parfois même on trouve des contreforts dont la face antérieure est angulaire au mur depuis le pied de l'édifice (fig. 246). Ces contreforts à pans abattus se terminent, comme tous les autres, par un glacis, une plate-forme, un pignon en forme de bâtière ou un pinacle richement décoré (fig. 245 et 246).

Au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup> siècle, les contreforts placés au point d'intersection de murs qui se rencontrent à angle droit sont toujours au nombre de deux (fig. 241). Au XV<sup>e</sup>, on se contente souvent d'un contrefort unique, disposé de manière à faire face à l'angle; la fig. 248 donne, en plan et en perspective, un de ces contreforts angulaires, très communs dans les édifices de cette époque.

A cause de la puissante poussée latérale qu'elles exercent sur leurs points d'appui, les voûtes ogivales nécessitent l'emploi de contreforts à assiette très large. Dans les monuments des premières années de la période ogivale, ces contreforts, qui ont trois de leurs faces complètement dégagées, présentent des saillies très fortes sur les murs extérieurs des édifices. Ces saillies déplurent bientôt aux constructeurs, qui cherchèrent à les diminuer ou à les faire disparaître entièrement en dissimulant les contreforts. A cet effet ils

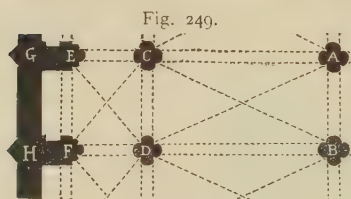


Fig. 249.  
Plan d'une partie de travée de  
Notre-Dame à Huy. (xiv<sup>e</sup> siècle).

reculèrent, jusque sur la ligne GH (fig. 249), la muraille-cloison, qui se trouvait primitivement sur la ligne EF; et de cette manière ils ajoutèrent à l'intérieur du monument tout le rectangle EFGH, communiquant alors avec la travée CDEF du bas côté, et servant souvent de chapelle.

Dans les édifices de la période ogivale couverts par de simples lambris en bois et non par des voûtes en pierre, les contreforts ne présentent qu'une faible saillie sur le nu des murs.

24. **Gargouilles.** On donne le nom de *gargouilles* aux conduits ou dégorgeoirs saillants au moyen desquels les eaux pluviales, descendant des combles, sont rejetées loin du parement des murs. Elles ont presque toujours la forme d'animaux monstrueux et fantastiques, rarement celle de figures d'homme. On admire, dans ces sculptures, une variété prodigieuse : il serait difficile d'en trouver deux les mêmes, et cependant la plupart des édifices de la période ogivale en comptent un grand nombre. Courtes et robustes dans les commencements (voyez ci-dessus, fig. 240), elles s'allongent et deviennent plus sveltes dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle.

La nature des matériaux employés a exercé une grande influence sur la forme des gargouilles : là où les matériaux, grâce à leur dureté, se débitent par grands échantillons, les gargouilles sont longues et grêles; là, au contraire, où les pierres sont tendres et petites, elles sont courtes et peu saillantes.

Les gargouilles sont très communes en Belgique, en Angleterre, en Allemagne et dans le nord de la France, mais elles sont rares dans le midi de ce dernier pays, de même qu'en Italie.

L'église de Saint-Pierre à Louvain possédait autrefois de fort belles gargouilles; elles ont été enlevées, il y a quelque temps. Voici (fig. 250 et 251) deux de ces gargouilles.

Fig. 250.

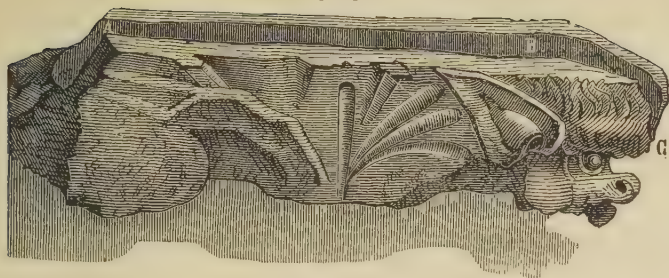
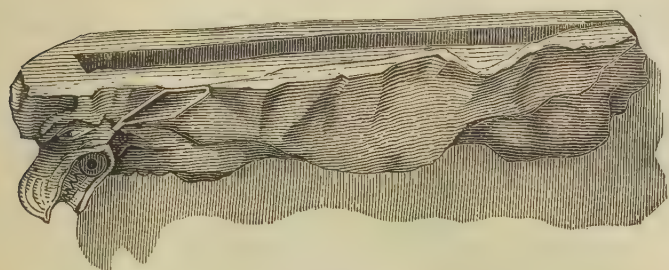


Fig. 251.



Gargouilles de l'église de Saint-Pierre à Louvain. (Milieu du xiv<sup>e</sup> siècle).

Viollet-le-Duc, en parlant des gargouilles des édifices ogivaux, s'exprime de la manière suivante : « Beaucoup de ces gargouilles sont des chefs-d'œuvre de sculpture ; c'est tout un monde d'animaux et de personnages composés avec une grande énergie, vivants, taillés hardiment par des mains habiles et sûres. Ces êtres s'attachent adroitement aux larmiers, se soudent à l'architecture et donnent aux silhouettes des édifices un caractère particulier, marquant leurs points saillants, accusant les têtes des contreforts, faisant valoir les lignes verticales. On peut juger de l'habileté des architectes et des sculpteurs dans la combinaison et l'exécution de ces lanceurs par la difficulté qu'on éprouve à les combiner et les faire exécuter. Dans les pastiches modernes que l'on a faits des édifices gothiques, il est fort rare de voir des gargouilles qui se lient heureusement à l'architecture : elles sont ou mal placées, ou lourdes, ou trop grêles, ou molles de forme, pauvres d'invention, sans caractères ; elles n'ont pas cet aspect réel si remarquable dans les exemples anciens ; ce sont des êtres impossibles, ridicules souvent, des caricatures grossières dépourvues de style. » *Dictionnaire de l'architecture*, VI, p. 22.

On rencontre quelquefois, dans les corniches des bas côtés et des chapelles

absidales, des *vomitoires* ou cuvettes en pierre, taillées en forme de têtes d'animaux fantastiques. L'eau des chéneaux établis à la base des combles inférieurs était recueillie dans ces cuvettes, placées le plus souvent dans les angles rentrants de la construction ; elle était menée ensuite jusqu'au sol au moyen de conduites ou tuyaux en plomb et en pierre. Ces conduites donnaient souvent, en section horizontale, un carré et non un cercle, parce que le canal intérieur d'un tuyau carré peut se dilater, ce que ne peut pas celui d'une conduite cylindrique. Or, il arrive quelquefois, pendant la fonte de la neige, que les conduites s'engorgent ; si une forte gelée survient en ce

Fig. 252.



Cuvette de corniche à l'église de Saint-Pierre à Louvain.  
(Première moitié du x<sup>v</sup>e siècle).

moment, l'eau congelée, prenant un volume plus grand que l'eau à l'état liquide, fait crever les tuyaux cylindriques.

Il existe plusieurs vomitoires ou cuvettes de corniche au chœur de S.-Pierre à Louvain. En voici une (fig. 252) ; en A on voit l'ouverture à laquelle s'adaptait la conduite qui devait mener l'eau jusqu'au sol.

25. **Niches et dais.** On donne le nom de *niche* à tout enfoncement plus ou moins considérable pratiqué dans l'épaisseur d'un mur, d'une pile ou d'un contrefort, pour y placer une statue, un groupe, un vase ou tout autre objet décoratif. Les niches ne se rencontrent que rarement dans les monuments des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles ; à cette époque les statues dont on décorait parfois certaines parties des monuments étaient placées sur des culs-de-lampe saillants, et couronnées de dais également saillants sur le parement des murs. « Les architectes du moyen âge, fait observer Viollet-le-Duc, n'avaient pas songé à ménager sur le nu d'un mur un enfoncement, que rien ne motivait d'ailleurs, pour y loger une statue. Le goût et le sens dont ils étaient doués ne leur permettaient pas d'employer ces moyens décoratifs, qui ne peuvent guère se comparer qu'aux *chevilles* placées par certains poètes dans leurs



vers. Les architectes romains de l'empire usaient et abusait même de la niche, mais le système de leur construction s'y prêtait. Afin d'alléger les énormes massifs de maçonnerie de la structure romaine, et pour économiser les matériaux, on pratiquait des niches en pleine maçonnerie, qui n'étaient, après tout, que des évidements avec arcs de décharge. La section horizontale de ces niches était un demi-cercle ou un enfoncement rectangulaire, et dans ces sortes d'alvéoles, on plaçait des statues. Mais dans l'architecture du moyen âge les pleins n'ayant que la section nécessaire à leur fonction, il n'y avait pas lieu de les alléger par des vides. Les niches n'apparaissent donc qu'aux sommets des contreforts, c'est-à-dire là où la construction n'ayant plus rien à porter, il est bon de lui donner une apparence légère. » *Dictionnaire de l'architecture*, VI, p. 414.

Au XV<sup>e</sup> siècle, l'usage des niches devient plus général; on en rencontre assez souvent, à l'extérieur des monuments, sur les façades, sur les contreforts et dans les tympan des portes.

Fig. 253.



Dais, du XIII<sup>e</sup> siècle, à la cathédrale de Chartres.

Les *dais*, c'est-à-dire les couronnements sail-lants plus ou moins déco-rés de sculptures, placés au-dessus de la tête des statues, sont très communs dès la fin de la période romane. Au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle, ces dais pri-mitifs reproduisent régu-lièrement des édifices, des forteresses et même quel-quefois des villes entières entourées de murailles. Ils ne sont pas encore, à cette époque, surmontés de pinacles ou de pyra-mides élancées, si ce n'est dans certaines parties du centre de la France, où, dès le milieu du XIII<sup>e</sup> siè-cle, on en trouve qui se

terminent par des clochetons. Les formes architecturales des édifices reproduits par les dais sont souvent antérieurs à l'époque où ceux-ci ont été sculptés; c'est ainsi qu'au XIII<sup>e</sup> siècle on y figure des coupoles, des arcs plein cintre, etc., qui cependant ne se rencontrent plus dans les monuments contemporains. Nous donnons (fig. 253) un dais du XIII<sup>e</sup> siècle, qui couronne une des statues du porche septentrional de la cathédrale de Chartres.

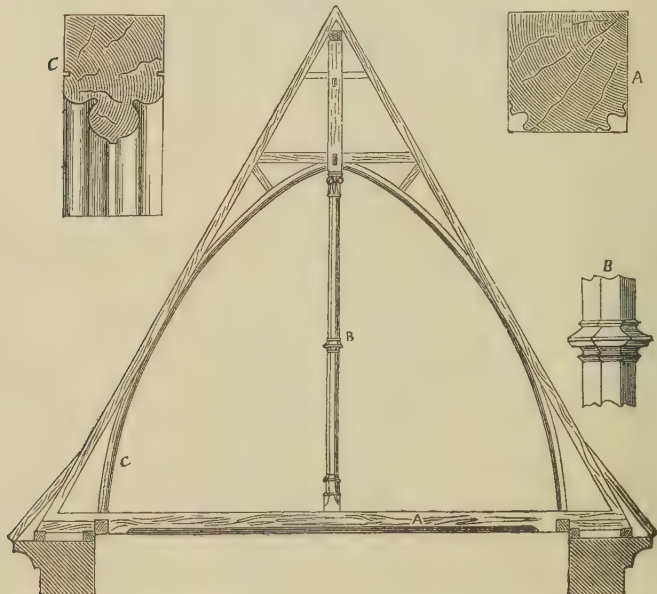
Lorsque les dais abritent des statues adossées à des colonnettes, comme cela arrive dans les portails du XIII<sup>e</sup> siècle, ils pénètrent ordinairement la corbeille du chapiteau de la colonnette et font corps avec elle.

Au XIV<sup>e</sup> siècle, les dais changent totalement d'aspect : ils se couvrent d'arcatures d'ornement, de gâbles et d'autres détails empruntés à l'architecture, et sont régulièrement surmontés de riches pinacles, souvent ajourés.

Au XV<sup>e</sup> siècle, les dais présentent à peu près les mêmes formes générales qu'au siècle précédent, mais ces formes sont exagérées. Ils sont refouillés à l'excès et leurs ornements traités avec beaucoup de délicatesse.

26. **Charpentes de comble.** Nous avons fait connaître ci-dessus, I, p. 174,

Fig. 254.



Ferme de charpente apparente, à l'église de Saint-Nicolas à Tournai. (XIII<sup>e</sup> siècle).

le nom des différentes pièces qui entrent dans la composition des charpentes de comble. Le lecteur peu familiarisé avec les termes de charpenterie voudra bien recourir à ce passage de nos *Éléments*.

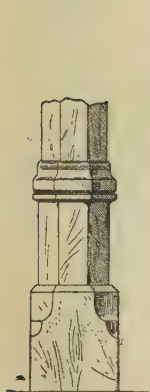
Nous ne nous arrêterons pas à décrire en détail les progrès réalisés, pendant la période ogivale, dans la construction des charpentes de comble. L'étude minutieuse de ces progrès est du domaine de l'architecte plutôt que de celui de l'archéologue.

On distingue, dans les édifices de la période ogivale, deux espèces principales de charpentes de comble : les *charpentes non apparentes*, qui recouvrent les constructions voûtées, et les *charpentes apparentes*, qu'on trouve dans les édifices dépourvus de voûte. Ce sont ces dernières qui intéressent particulièrement l'archéologue.

Lorsque les charpentes sont apparentes, c'est-à-dire visibles de l'intérieur du monument, elles offrent toujours l'aspect d'un voûte en berceau. Ce berceau est quelquefois semi-cylindrique, semblable à ceux que l'on trouve dans quelques églises romanes (voyez tome I, fig. 458) ; le plus souvent

Fig. 255.

Fig. 256.



Base



Chapiteau

du poinçon de la ferme fig. 254.

(D'après CLOQUET, *Tournai*).

pendant il est en tiers-point, comme dans l'exemple de la fig. 254, emprunté à Saint-Nicolas de Tournai. Notre figure donne le tracé géométral d'une ferme de cette intéressante charpente du XIII<sup>e</sup> siècle. La nervure C indique la direction du demi-berceau ; l'entrait A et le poinçon B, visibles à l'intérieur de l'édifice, sont façonnés et chanfreinés sur leurs arêtes ; le poinçon a même la forme d'une colonnette munie d'une bague à son milieu. Les figures séparées A, B et C, montrent les profils et les détails des pièces de la charpente signées des mêmes lettres. Nos fig. 255 et 256 reproduisent, sur une plus grande échelle, la base et le chapiteau du poinçon.

Des *bardeaux* ou feuillots de chêne, de mer-rain, ou de toute autre espèce de bois, avec couvre-joints, sont cloués sur les courbes en plein-cintre ou ogives formées par les fermes et les chevrons (1). Ces bardeaux, ordinairement très minces,

(1) On donne le nom de *chevrons* aux pièces de bois des toitures, posées, sur les pannes, parallèlement aux arbalétriers de la ferme. Les chevrons sont rarement munis d'un entrait et d'un poinçon, et leur équerissage est ordinairement beaucoup plus faible que celui des arbalétriers.

Fig. 257.

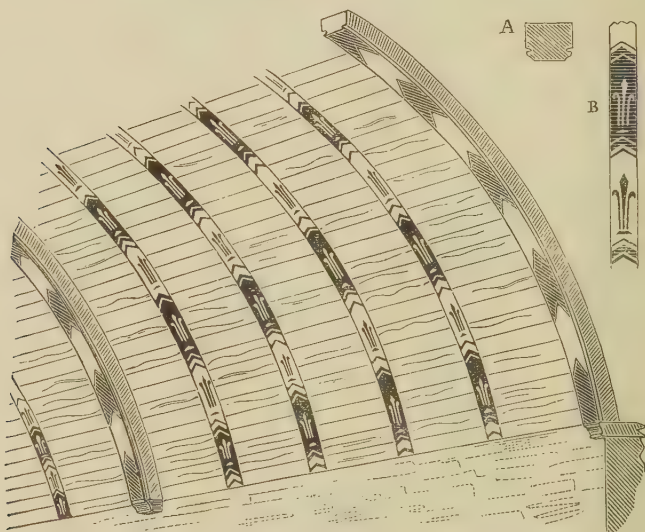


Assemblage de bardeaux  
à grain-d'orge.

s'assemblent à grain-d'orge (fig. 257), afin d'empêcher le vent et la poussière de pénétrer à l'intérieur de l'édifice. Ils sont décorés de peintures, et quelquefois les extrémités des pièces de bois restées visibles reçoivent des sculptures, qui représentent des anges portant des écussons ou des phylactères, des têtes d'homme, des figures grimaçantes et accroupies ou des animaux fantastiques. Souvent des nervures ou baguettes, parallèles aux nervures des fermes mais moins fortes qu'elles, sont clouées sur les chevrons et maintiennent en place les bardeaux. Ces nervures sont rehaussées

de vives couleurs ou couvertes d'élégantes guillochures. Voici (fig. 258) la voûte en bardeaux, du XIV<sup>e</sup> siècle, qui se voyait autrefois à l'église du grand

Fig. 258.



Voûte en bardeaux de l'église du béguinage à Louvain. (XIV<sup>e</sup> siècle).

N. B. En A on voit la coupe des nervures principales; en B le détail de la décoration des nervures qui correspondent aux chevrons.

béguinage à Louvain, et dont une bonne partie existe encore aujourd'hui au-dessus des voûtes en pierre établies au XVII<sup>e</sup> siècle. Les nervures qui correspondent aux chevrons portent des fleurs de lis alternativement blanches sur fond noir et rouges sur fond blanc.



Quelquefois aussi, surtout en Belgique, on fixa, sur les bardeaux, des nervures qui s'entrecroisent de la même manière que les arcs diagonaux ou ogives dans les voûtes en pierre. Cette disposition exceptionnelle se voit, par exemple, dans la grande salle de la Byloque à Gand.

En Angleterre, les charpentes apparentes sont très communes dans les édifices de la période ogivale; on en trouve même dans quelques-unes des grandes cathédrales de ce pays. Le système de construction des charpentes anglaises diffère considérablement de celui des charpentes du continent. Les premières sont presque toujours dépourvues d'entrait et de poinçon, et, par suite de cette suppression, l'assemblage des différentes pièces de bois y est beaucoup plus compliqué que dans les nôtres. « C'est par la grosseur des bois employés, dit Viollet-le-Duc, que les charpentes anglo-normandes se distinguent tout d'abord de celles exécutées en France pendant les XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, puis par des combinaisons qui ont des rapports frappants avec les constructions navales, et enfin par une perfection rare apportée dans la manière d'assembler les bois. » *Dictionnaire de l'architecture*, III, p. 36.

Les charpentes anglaises du XV<sup>e</sup> siècle sont, de même que les voûtes en pierre de cette époque, ornées avec une grande profusion. Tous ceux qui ont visité Londres ont pu admirer la riche charpente qui couvre la salle de Westminster Hall, dont la largeur, dans œuvre, est de 21 mètres. On trouve, dans VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire de l'archit.*, III, p. 42, 44 et 45, des gravures reproduisant des parties intéressantes de cette charpente.

Les voûtes en plâtre, telles qu'en construisent les architectes modernes dans la plupart des nouvelles églises rurales, étaient complètement inconnues pendant la période ogivale. Lorsque les ressources dont on disposait ne permettaient pas d'établir des voûtes en maçonnerie, on se contentait de charpentes apparentes, qu'on décorait aussi artistement que possible. Jamais on ne se servait de ces puérils travestissements, de ces mensonges architecturaux. où des lattis cherchent à simuler la pierre avec l'aide d'une ignoble chemise de plâtre ou de mortier. On se souvenait, à cette époque, que la vérité est la condition essentielle de l'existence de l'art; celui-ci doit élever l'esprit et charmer les yeux, et non pas les tromper. « Toute cette hypocrisie de la matière et de la forme, dit fort bien Fortoul, est souverainement déplaisante. Il n'y a pas d'art auquel la sincérité soit plus nécessaire qu'à l'architecture. » *De l'art en Allemagne*, I, p. 199. La vérité et la sincérité dans les productions artistiques caractérisent toutes les hautes époques de l'art pendant

l'antiquité comme au moyen âge ; les mensonges dans les œuvres d'art n'ont jamais été en faveur qu'aux époques de décadence.

27. **Toits.** A partir du milieu du XII<sup>e</sup> siècle, les toits ont des pentes rapides dans les édifices de l'Europe centrale et septentrionale, tandis que, dans les pays méridionaux, ils conservent la faible inclinaison que présentent les toitures de l'antiquité et de la période romane.

La couverture des toits était en plomb, en cuivre, en ardoises ou en tuiles. Les grandes cathédrales et les édifices les plus soignés recevaient une couverture composée de lames de plomb ou de cuivre, posées de telle manière qu'elles pouvaient, sans se déformer, se dilater ou se rétrécir suivant la température. En France, on rencontre encore çà et là des couvertures en plomb qui datent du XIII<sup>e</sup> siècle (Notre-Dame de Châlons-sur-Marne). Les toitures de cuivre sont communes dans le Tyrol autrichien et dans le Hanovre, particulièrement à Hildesheim. Les ardoises furent employées dans les contrées où le schiste est abondant et facile à déliter en lamelles très minces. Dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle, l'ardoise devint d'un emploi général en Belgique, en Allemagne, en Angleterre, dans le nord et l'ouest de la France. Dans le centre et le midi de ce dernier pays, la plupart des édifices de la période ogivale sont couverts de tuiles ; ces tuiles sont quelquefois fabriquées avec un très grand soin et couvertes d'émaux de différentes couleurs, ce qui contribue singulièrement à leur donner un aspect riche et monumental. On trouve aussi des couvertures de tuiles en Bohême et en Saxe.

28. **Crêtes et faitières.** On donne le nom de *crête* au couronnement orné qui surmonte le faîtage d'un édifice. Pendant la période ogivale, ce couronnement était de métal (le plus souvent de plomb), de terre cuite ou de pierre. Les *faitières* sont les tuiles qui composent une crête de terre cuite.

La plupart des grands monuments du moyen âge étaient couronnés autrefois de crêtes de comble, élégamment découpées et reproduisant presque toujours des feuillages. Malheureusement il est peu d'édifices du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle qui aient conservé leur crêtage primitif. De toutes les crêtes en plomb antérieures au XV<sup>e</sup> siècle (et elles étaient les plus communes à ces époques) il ne reste plus de trace : l'oxydation du métal et plusieurs autres causes de destruction les ont toutes fait disparaître. Les vignettes des manuscrits et les crétages que l'on trouve sur les châsses et autres pièces d'orfèvrerie peuvent seuls nous donner une idée de la beauté et de la richesse de

ces couronnements. La fig. 259, qui reproduit un fragment du crétage de la grande châsse d'Aix-la-Chapelle, fera comprendre la disposition des crêtes du XIII<sup>e</sup> siècle.

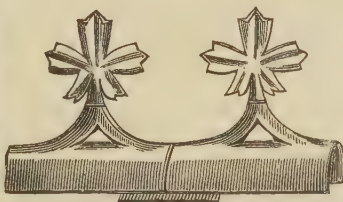
Dans les contrées où la tuile fut employée pour les couvertures des toits, par exemple en Bourgogne, les crêtes de comble se composent d'une suite de faîtières en terre cuite plus ou moins décorées. Une couverte émaillée et

Fig. 259.

Fig. 260.



Crétagé de la grande châsse d'Aix-la-Chapelle.  
(XIII<sup>e</sup> siècle).

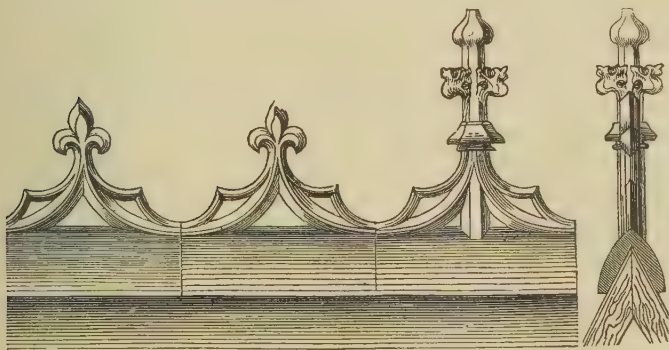


Faîtière à l'église de Sainte-Foi  
à Schlestadt, (XIV<sup>e</sup> siècle).

vernissée au feu recouvrait toujours ces faîtières afin de les rendre moins perméables à l'humidité. Voici (fig. 260) une faîtière du commencement du XIV<sup>e</sup> siècle que l'on voit encore aujourd'hui à l'église de Sainte-Foi à Schlestadt (Alsace).

Dès le XI<sup>e</sup> siècle, l'usage des crêtes en pierre devint général en Auvergne et dans le midi de la France; on trouve encore aujourd'hui, dans ces contrées, un assez bon nombre de crêtes des périodes romane et ogivale, qui ont échappé à la destruction. Les plus anciennes reproduisent des enlacements.

Fig. 261.



Crête du chœur de l'église de Saint-Pierre à Louvain.  
(Première moitié du XV<sup>e</sup> siècle).

ments et des figures géométriques; celles du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle se composent d'ornements terminés par des feuillages. En Belgique, on rencontre aussi quelques monuments dont les combles sont ornés de crêtes en pierre. La ville de Louvain en possède deux, qui datent l'un et l'autre de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle : l'église de Saint-Pierre et l'hôtel de ville. Nous donnons (fig. 261) le crêteau couronnant le comble du chœur de l'église de S.-Pierre.

29. **Tours et clochers.** Comme ceux de la période romane (voyez ci-dessus, I, p. 400), les clochers de l'époque ogivale sont composés de deux ou plusieurs étages superposés. La séparation des différents étages est accusée, à l'extérieur, soit par un rebord saillant en forme de larmier, soit par une retraite sensible de l'étage supérieur sur l'inférieur. Ces étages n'ont plus, comme précédemment, tous la même hauteur; ils sont bas ou élevés en raison des dispositions intérieures des clochers. Le rez-de-chaussée des

Fig. 262.



tours est régulièrement bâti sur plan carré; mais, au premier ou au second étage, et le plus souvent même seulement à la naissance de la flèche, le plan devient octogone. Les espaces triangulaires A, B, C et D (fig. 262), restés libres, aux angles du carré, par le passage du carré à l'octogone, portent

presque toujours quatre pinacles ou clochetons (fig. 263 et 265). Lorsqu'ils sont pleins et massifs, comme cela a lieu régulièrement dans les clochers du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle, ces pinacles d'angle ne servent pas seulement d'ornement, ils remplissent aussi, comme nous l'avons déjà dit ci-dessus, p. 164, une fonction utile en chargeant par leurs poids les contreforts angulaires du clocher, et en assurant de cette manière la stabilité de toute la construction.

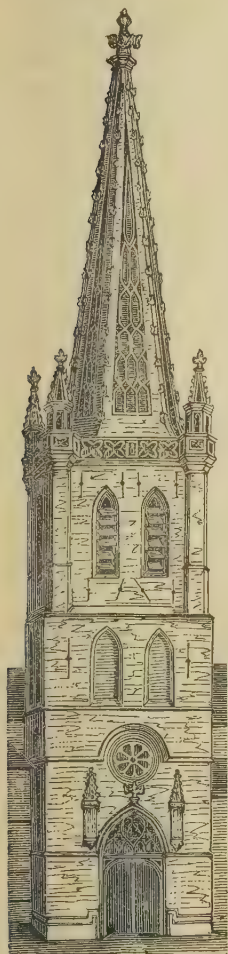
Les faces des tours sont percées, aux différents étages, de baies ogivales assez étroites, ordinairement géminées, plus rarement isolées ou réunies au nombre de trois.

Dès le commencement de la période ogivale, les clochers se terminent par des flèches de bois ou de pierre, très élancées et ayant la forme d'une pyramide aiguë à huit pans réguliers. Déjà au XIII<sup>e</sup> siècle, les arêtières des flèches en pierre et des pinacles placés à la naissance de l'octogone sont parfois ornés, de distance en distance, de crochets végétaux; au XIV<sup>e</sup> siècle, on commença à ajourer les pans des flèches en y pratiquant de petites ouvertures découpées en trèfles, en quatre-feuilles et en rosaces. Au XV<sup>e</sup>, ces ornements sont remplacés par des réseaux formés de flammes et d'autres



figures géométriques travaillées à jour; la flèche de l'église de Sainte-Gertrude

Fig. 263.



Tour de Sainte-Gertrude  
à Louvain. (xv<sup>e</sup> siècle).

à Louvain (fig. 263) offre un des plus beaux exemples de cette décoration. A la fin du xv<sup>e</sup> siècle et au commencement du siècle suivant, on construisit, en plusieurs endroits, des clochers dont les flèches ressemblent à des dentelles de pierre (flèches de Notre-Dame à Anvers et de la cathédrale de Fribourg en Brisgau).

Les tours à couronnement en bâtière, dont nous avons constaté l'existence dans quelques édifices romans (ci-dessus I, p. 403), sont encore très fréquentes, au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup> siècle, en Bavière, dans le nord de la Suisse, en Autriche, et en France dans le Beauvoisis et la Brie. En Belgique, nous ne connaissons d'autre exemple de couronnement en bâtière que celui de la petite tour annexée à l'hôpital Saint-Jean à Bruges.

Plusieurs clochers de premier ordre, conçus dans de très vastes proportions, sont restés inachevés et s'arrêtent à la base de la flèche projetée, et souvent même plus bas encore. Tels sont ceux des cathédrales de Paris (voyez ci-dessus, p. 38, fig. 60), de Reims, d'Amiens, de Cantorbéry, des églises de Sainte-Gudule à Bruxelles, de Saint-Rombaut à Malines, de Saint-Pierre à Louvain, de Sainte-Waudru à Mons. Quelquefois aussi, les flèches primitives, après avoir été renversées par un ouragan ou incendiées par la foudre, ont été remplacées par de simples plates-formes ou par des couronnements hybrides qui n'ont rien de commun avec les belles pyramides de l'époque ogivale (tours de Tongres, d'Aerschot et de Hoogstraeten).

Au XIV<sup>e</sup> et au xv<sup>e</sup> siècle, beaucoup de clochers portent, à la naissance de la flèche, un garde-corps ajouré, composé d'arcatures ou de figures flamboyantes (fig. 263).

La plupart des églises ogivales de second et de troisième ordre possèdent des clochers d'une simplicité remarquable, dont l'effet est heureux et même

surprenant si l'on considère la faiblesse des moyens mis en œuvre. Ces clochers, sans ornementation aucune, se composent de deux étages carrés, dont le supérieur seul a les quatre faces percées de baies géminées ou ternées, servant d'ouïes au beffroi. Une flèche octogone forme leur couronnement. Les constructeurs du moyen âge comprenaient que, surtout dans les édifices de moindre importance, les combinaisons générales les plus simples sont les seules propres à produire un effet monumental.

Ce qu'on ne saurait assez admirer dans la plupart des clochers anciens c'est l'adresse avec laquelle les architectes sont parvenus à conduire l'œil du spectateur d'une base carrée et massive à un couronnement léger et aigu, en réservant des points saillants qui se profilent à côté de la silhouette générale, et détruisent ainsi la monotonie des grandes lignes verticales, sans cependant les altérer. Cette remarquable harmonie des lignes manque ordinairement dans les clochers élevés de nos jours, dont l'effet est rarement satisfaisant. Parfois nos clochers modernes sont trop lourds; presque toujours cependant ils pèchent par l'excès contraire, c'est-à-dire par une trop grande recherche dans les détails, ce qui leur donne une apparence mesquine, frivole et maigre. On dirait un échafaudage de tourelles et d'amortissements en forme de pinacles, superposés les uns aux autres. Il est évident que, dans la plupart des cas, l'architecte, faute d'expérience, ne s'est pas rendu un compte exact de l'effet que son projet allait produire lorsqu'il serait réalisé. Toute partie d'un monument qui se découpe immédiatement sur le ciel demande, pour être bien réussie, des calculs très délicats et un sentiment exquis de la forme, car rien n'est sans conséquence dans cette position; le moindre détail et la plus faible saillie prennent souvent, dans l'exécution, des proportions apparentes tout autres que celles obtenues sur le papier ou par l'épure géométrale. Il faut une longue expérience et une habitude pratique des effets pour pouvoir juger d'avance avec sûreté de l'aspect perspectif que produira le clocher dont on n'a devant soi qu'un tracé géométral.

La Flandre maritime a conservé jusqu'à nos jours un grand nombre de clochers ogivaux de second et de troisième ordre dignes de fixer l'attention des archéologues et des architectes; on en trouve de fort beaux jusque dans d'humbles paroisses de campagne. Ces clochers, construits en briques, comme toutes les autres parties des édifices de cette contrée, sont généralement couronnés d'une flèche octogone en briques, souvent accompagnée à sa base de quatre pinacles d'angle (fig. 265); les arêtiers de la flèche et des pinacles sont

presque toujours ornés de crochets également en briques. Les garde-corps qui relient entre eux les pinacles sont pleins, peu élevés et décorés d'arcatures aveugles. Voici (fig. 264 et 265) deux clochers d'églises de village qu'on

Fig. 264.



Clocher d'Oudecapelle près Dixmude.

Fig. 265.



Clocher de Stuyvekenskerke  
près Dixmude.

(D'après J. WEALE, *Les églises du doyenné de Dixmude*).

voit aux environs de Dixmude. Une autre particularité que présentent quelques clochers de la Flandre maritime, c'est qu'ils penchent sensiblement du côté de l'ouest. Il serait difficile de décider si cette inclinaison provient de causes accidentelles, par exemple d'un mouvement du sol généralement peu résistant dans ces contrées, ou bien si elle constitue un fait intentionnel

de l'architecte pour raidir de cette manière sa construction contre les vents d'ouest soufflant avec une extrême violence sur les bords de la mer.

Au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup> siècle, la façade occidentale des cathédrales, des collégiales et des églises d'abbayes ou de paroisses importantes, est régulièrement flanquée de deux clochers s'élevant au-dessus des deux portes latérales.

La plupart des monuments de premier ordre devaient, d'après la conception primitive des *maîtres de l'œuvre*, avoir, en outre, plusieurs autres clochers, qui sont presque partout restés inachevés (cathédrales de Chartres et de Reims). Au XV<sup>e</sup> siècle, les grandes églises ont rarement deux clochers à la façade occidentale (Sainte-Gudule à Bruxelles, Notre-Dame à Anvers). Comme on l'avait fait précédemment pour les églises secondaires, on se contenta presque toujours, à cette époque, d'un clocher unique élevé au milieu de la façade ou placé en saillie devant elle. Sauf quelques rares exceptions, ces clochers uniques ont le défaut d'écraser les façades, et produisent généralement un effet peu satisfaisant ; mais cet effet est surtout désagréable lorsqu'ils sont bâtis en saillie, parce qu'alors la façade, partie si importante des églises, est masquée ou complètement sacrifiée. Toutefois en Autriche et en Hongrie, la plupart des grandes églises ont deux tours de même hauteur à leur façade occidentale.

Beaucoup d'églises monastiques et, quelquefois aussi, des églises paroissiales (Eppenheim près de Vilvorde) ont un clocher près du sanctuaire, placé soit au chevet du chœur, soit dans un des deux angles formés par l'intersection du chœur et du transept. Cette disposition est assez commune pour les églises rurales en Bavière et en Autriche. Les abbayes préféraient cet emplacement afin de permettre au religieux préposé à la sonnerie de s'acquitter de ses fonctions pendant les offices sans s'éloigner du chœur. Dans les petites paroisses, cette disposition permettait au curé, qui souvent n'avait pas à ses ordres un personnel nombreux, de sonner lui-même la cloche avant de monter à l'autel.

Les constructeurs romans élevèrent fréquemment un clocher au point d'intersection de la nef et du transept ; voyez ci-dessus, I, p. 401. En Angleterre et en Normandie, ces clochers centraux persistent pendant la période ogivale ; on en voit encore aujourd'hui de très grands aux cathédrales de Salisbury, de Bayeux, de Coutances, de Rouen, et à l'église de Saint-Ouen de cette dernière ville. Partout ailleurs ils sont rares à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, et le plus souvent remplacés par de simples clochetons en bois. En Belgique,



on trouve parfois des clochers centraux en pierre, mais de petite dimension, dans des édifices datant de la période de transition (église de Pamele à Audenarde); ces clochers sont ordinairement octogones.

Voici comment Schayes, dans son *Histoire de l'architecture en Belgique* (2<sup>e</sup> éd., II, p. 108 et sv.) résume les caractères des clochers élevés en Belgique pendant la période ogivale : « Les tours, dit-il, ne paraissent pas avoir été une des parties les plus remarquables de nos églises de style ogival primaire. Nous ne connaissons qu'une seule église qui ait eu trois tours, Saint-Lambert à Liège; deux de ces tours flanquaient de chaque côté l'entrée du chœur, la troisième et la plus considérable se trouvait à droite des nefs. La façade de l'église de Saint-Pierre à Louvain était aussi cantonnée primitivement de deux tours jumelles, que l'on croit avoir été construites vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle et qui brûlèrent avec l'église au XV<sup>e</sup> siècle. A toutes nos autres églises du XIII<sup>e</sup> siècle, nous ne trouvons qu'une tour unique, presque toujours posée en tête de la nef et quelquefois au point central de l'église; dans le premier cas la tour est carrée, et dans le second tantôt carrée (ancienne église de l'hôpital de Saint-Jean à Bruxelles, Saint-Nicolas à Gand), tantôt octogone (Saint-Jacques à Gand, église de Pamele à Audenarde). Ces tours n'eurent d'abord qu'une élévation médiocre, se terminaient par un toit obtus et à quatre pans et étaient percées, sur leurs diverses faces, d'un ou de plusieurs rangs de fenêtres étroites et peu élevées. Vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, elles se couronnèrent d'une flèche pyramidale en bois, à plusieurs pans et cantonnée de quatre clochetons placés aux angles de la tour. Les ouvertures de cette dernière s'agrandirent et s'allongèrent alors considérablement. Une des tours les plus imposantes de cette époque est celle en briques de l'église de Notre-Dame à Bruges, mais dont la haute flèche ne date que du XVI<sup>e</sup> siècle. Au XIV<sup>e</sup> siècle, on éleva en Belgique plusieurs beffrois très remarquables; mais comme tours d'églises il n'y a guère à citer que celles de Saint-Nicolas à Bruxelles et de Notre-Dame à Hal, les deux tours jumelles de l'église de Notre-Dame à Huy, — non pas à cause de leur beauté, mais pour leur position au point d'intersection du chœur et du transept, mode de construction fort rare dans ce siècle, — puis les magnifiques tours jumelles de Sainte-Gudule à Bruxelles, commencées dans les dernières années du XIV<sup>e</sup> siècle, mais achevées seulement dans le courant du siècle suivant. C'est des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles que date la construction de toutes ces tours magnifiques qui décorent, en si grand nombre, nos églises principales (celles de l'église paroissiale d'Aerschot, de Saint-Martin à Courtrai, de Notre-Dame-

du-Lac à Tirlemont, de Saint-Jacques et de l'abbaye de Saint-Michel à Anvers, de Saint-Gommaire à Lierre, de Saint-Bavon, de Saint-Michel et de Saint-Nicolas à Gand, de Notre-Dame-de-la-Chapelle à Bruxelles, de Saint-Martin à Ypres, de Sainte-Walburge à Audenarde, de Sainte-Gertrude à Nivelles, de Saint-Julien à Ath, etc.), et dont plusieurs sont ou étaient jadis surmontées de flèches en bois atteignant une hauteur de 350 à 400 pieds. De cette époque datent aussi ces superbes tours à flèches en pierre travaillées à jour, qui, par leur élévation, par la hardiesse et la beauté de leur construction, par la richesse et la délicatesse de leurs ornements, seront toujours considérées comme le triomphe de l'architecture ogivale et comme une œuvre originale dont la première idée appartient exclusivement aux artistes du moyen âge. Six de ces tours colossales s'élevèrent en Belgique : aux églises de Sainte-Gertrude et de Saint-Pierre à Louvain, de Sainte-Waudru à Mons, de Saint-Rombaut à Malines, de Notre-Dame et de Saint-Jacques à Anvers ; mais commencées sur un plan trop dispendieux, quatre de ces monuments restèrent inachevés, et à l'église de Notre-Dame à Anvers on ne termina, au bout d'un siècle, qu'une des deux tours jumelles qui devaient décorer sa façade. Le plus prodigieux de ces monuments, et même de l'Europe entière, auraient été sans nul doute les triples tours placées en tête des nefs de l'église de Saint-Pierre à Louvain, et qui furent commencées en 1507. Toutes les tours des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles sont ou devaient se terminer en flèches pyramidales, mais au XV<sup>e</sup> et surtout au XVI<sup>e</sup> siècle, les flèches en bois prennent souvent la forme de pyramides tronquées, de globes allongés ou surbaissés et à pans coupés, ou présentent des figures encore plus tourmentées (églises d'Aerschot, de Notre-Dame-du-Lac à Tirlemont, de Notre-Dame à Tongres, etc.). Les tours couronnées d'une plate-forme, comme à Sainte-Gudule et à Saint-Rombaut, doivent être considérées comme inachevées et manquant de leur complément indispensable. Ce n'est qu'en Flandre que l'on trouve de grandes flèches entièrement construites en briques, octogones et présentant une surface pleine ou découpée en trèfle ou en quatre-feuilles ; c'est surtout dans la Flandre occidentale que l'on rencontre fréquemment des flèches de cette espèce, non seulement dans les villes, mais même dans un grand nombre de communes rurales. Quelques-unes datent du XIV<sup>e</sup> siècle, mais la plupart ne remontent qu'aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles : une des plus remarquables par son élévation est celle qui couronne la tour de l'église de Notre-Dame à Bruges. Les clochetons qui, au nombre de quatre, cantonnent ordinairement la base des flèches, sont massifs au XIII<sup>e</sup> siècle, et

découpés en trèfles et en quatre-feuilles aux siècles suivants. Des tours évidées en forme de coupoles s'observent déjà au point d'intersection de la grande nef, des transepts et du chœur de quelques églises belges du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle (Saint-Quentin et Notre-Dame à Tournai, Saint-Nicolas à Gand); mais la coupole proprement dite n'apparaît dans nos églises ogivales qu'au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle; l'église de Notre-Dame à Anvers est même, à notre connaissance, le seul édifice en style ogival qui présente ce mode de construction si commun dans les églises de la renaissance et d'architecture moderne. »

Les *escaliers des clochers*, et aussi ceux dont on se servait dans certaines autres parties des monuments pour monter aux combles, sont régulièrement à vis ou à noyau et posés dans des cages cylindriques ou octogones. Ces cages, placées à l'extérieur de l'édifice dans les angles formés par la saillie

Fig. 266.



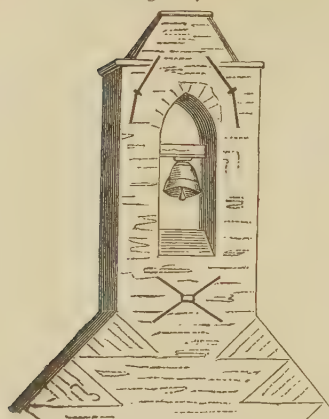
Clocheton de la chapelle de l'hospice  
Saint-Jean à Ypres.

des contreforts, ne sont jamais dissimulées. On les reconnaît aisément aux meurtrières dont elles sont percées afin d'éclairer l'escalier. Voyez ci-dessus (fig. 265) la gravure de la tour de Stuyvenskerke.

Les *clochetons* pour suspendre des cloches de petite dimension sont généralement très simples; ils se composent presque toujours d'un seul étage à huit pans, en bois ou en pierre, couronné d'une flèche octogone en bois, plus ou moins aiguë. On les trouve, dans les grandes églises, sur la croisée au point d'intersection de la nef et du transept; dans les petites églises et dans les chapelles, au sommet du pignon de la façade. Dans ce dernier cas, ils sont souvent posés en encorbellement, comme dans l'exemple ci-contre (fig. 266).

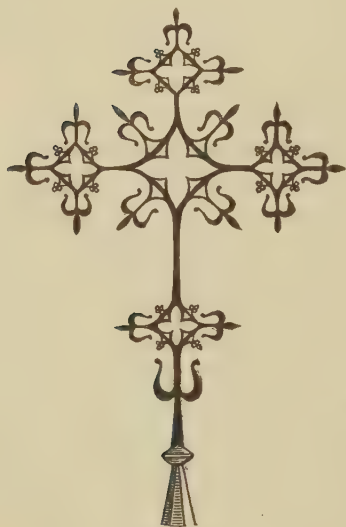
Les cloches d'un faible diamètre étaient quelquefois suspendues dans de petites arcades isolées, géminées ou réunies au nombre de trois, percées dans l'épaisseur d'un mur élevé sur le

Fig. 267.



Campanile de la chapelle du Saint-Esprit à Dixmude.

Fig. 268.



Croix absidale

à l'église de Saint-Sulpice à Diest.

pignon de la façade, sur un contrefort ou sur toute autre partie du monument. La gravure ci-contre (fig. 267) reproduit un campanile de ce genre, que l'on voit encore aujourd'hui au sommet de la façade de la chapelle du Saint-Esprit à Dixmude.

Ces campaniles, très communs en Italie et dans le midi de la France, sont rares dans le nord de l'Europe. En Angleterre où on les appelle *bell-gable*, il s'en rencontre des exemples assez fréquents.

Pendant la période ogivale, on posait régulièrement des *croix en fer forgé* au sommet des flèches des clochers, à l'extrémité du faîtage du chœur au-dessus de l'abside, et quelquefois aussi sur les pignons des bras du transept. Ces croix se distinguent régulièrement par un dessin d'une grande richesse. Nous donnons (fig. 268 et 269) deux de ces croix : la première est la croix absidale de l'église de Saint-Sulpice à Diest ; l'autre se trouve à l'église de Notre-Dame au delà de la Dyle à Malines. Les croix des clochers sont presque toujours surmontées d'un coq faisant office de girouette. Ces coqs ne se rencontraient primitivement que sur les clochers des églises des paroisses ou des chapitres ayant charge d'âmes. « Le coq placé sur l'église, dit Durand de Mende, est l'image des prédicateurs ; car le coq veille pendant la nuit sombre, marque les heures par son chant, réveille ceux qui dorment, et annonce le jour qui s'approche, mais avant cela il s'excite lui-même à chanter en battant des ailes. Toutes ces choses ne sont pas sans



Fig. 269.



Croix de l'église de Notre-Dame  
au delà de la Dyle à Malines.

mystère; car la nuit, c'est ce siècle; ceux qui dorment, ce sont les fils de cette nuit couchés dans leurs iniquités. Le coq symbolise les prédicateurs qui prêchent à haute voix et réveillent ceux qui dorment afin qu'ils jettent loin d'eux les œuvres des ténèbres; et ils crient : « Malheur à ceux qui dorment; lève-toi, toi qui es endormi! » Ils annoncent la lumière à venir, lorsqu'ils prêchent le jour du jugement et la gloire future... De même que le coq, les prédicateurs se tournent contre le vent, quand ils résistent fortement à ceux qui se révoltent contre Dieu, en les reprenant et en les convainquant de leurs crimes, de peur qu'ils ne soient accusés d'avoir fui à l'approche du loup. La verge de fer sur laquelle le coq est perché symbolise la parole inflexible du prédicateur, et montre qu'il ne doit pas parler inspiré par l'esprit de l'homme, mais par celui de Dieu, selon cette parole : « Si quelqu'un parle, qu'il parle les discours de Dieu. » Cette verge elle-même est posée au-dessus de la croix, afin de signifier que les Écritures sont consommées et confirmées. » *Rational des divins offices*, liv. I, ch. I, § 22.

30. **Pavements.** Les pavements romans consistaient en mosaïques. Dans les pays méridionaux ces mosaïques étaient formées de marbres variés, tandis qu'en France, en Belgique, en Allemagne et en Angleterre, elles se composaient de carreaux en terre cuite émaillée ou de dalles gravées et incrustées, également de différentes couleurs. Les carrelages en terre cuite et les pierres gravées continuèrent à être employés pour les pavements des édifices ogivaux dans l'Europe occidentale et septentrionale.

Ces pavements étaient tantôt d'une grande simplicité, tantôt riches et variés. Rarement le sol entier des églises était couvert de riches mosaïques; en général, on n'adopta ce genre de décoration que pour le chœur et les chapelles, car dans les nefs, où tous les fidèles sont admis indistinctement, le frottement des chaussures eût trop promptement ou enlevé le vernis des carrelages, ou détérioré les dallages en pierres gravées et incrustées. Lorsque, comme cela se pratiquait parfois, la terre cuite était mise en œuvre dans les

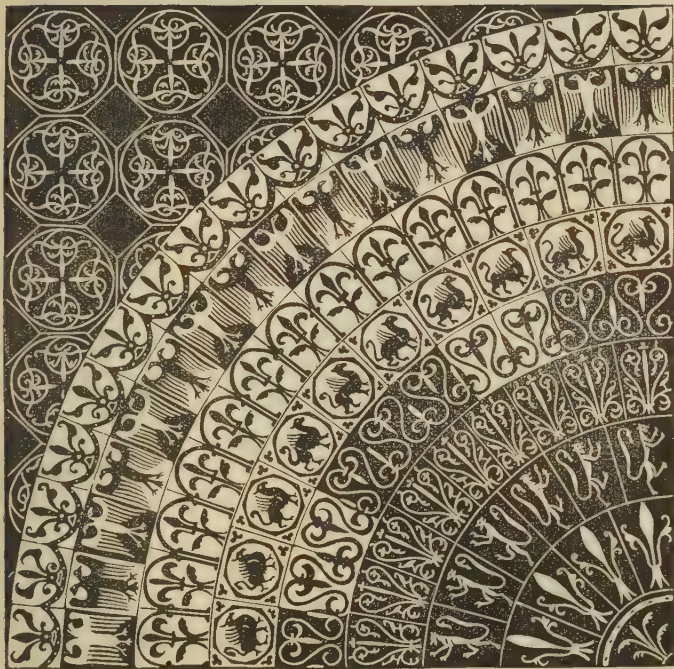
parties fréquentées par la foule, telles que les nefs, les grand'salles des palais et des châteaux, elle se posait sans émail et alternait régulièrement avec des dalles en pierre ou en marbre. D'ailleurs, le sol des nefs servait ordinairement de lieu de sépulture; il était donc sans cesse bouleversé par le creusement des tombes, et recouvert, en grande partie, de dalles tumulaires, qui ne permettaient pas d'y maintenir un dessin général, formé au moyen de petits carreaux en terre cuite.

*a) Carrelages en terre cuite.* Jusqu'à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, chaque carreau n'avait qu'une seule couleur, de manière que, pour former des ornements compliqués, tels que des arabesques et des fleurons, on était obligé de mouler de petites briques de forme spéciale et de couleurs différentes, qu'on assemblait ensuite avec grand soin. Dès le XIII<sup>e</sup> siècle, les artistes de la période ogivale rompent franchement avec les traditions romanes : au lieu de composer les dessins des pavements par l'assemblage de pièces de formes variées, ils se servent de carreaux réguliers, ordinairement carrés, sur lesquels ils produisent les ornements au moyen d'incrustations de couleurs différentes. Voici la manière dont s'obtenaient ces carreaux incrustés : on commençait par préparer les carrés d'argile à un degré de consistance convenable ; puis, avec une matrice portant en relief le dessin qu'on voulait figurer, on pressait l'argile et l'imprimait en creux ; ce creux était ensuite rempli d'une argile d'une autre teinte. Enfin, on passait dessus un vernis jaune, et l'on mettait au feu. Les carreaux d'une seule couleur furent souvent employés simultanément avec les carreaux incrustés et diversement colorés.

Nous avons fait remarquer ci-dessus, I, p. 404, que le jaune et le vert foncé sont les couleurs qui dominent, vers la fin de la période romane, dans les pavements en terre cuite du nord et de l'ouest de l'Europe. Au XIII<sup>e</sup> siècle, on substitue souvent au vert foncé le rouge ou le rouge brun, et l'on se sert du jaune pour les incrustations. Les teintes foncées et noirâtres ne sont plus employées alors comme fonds, si ce n'est par exception, comme dans le riche pavement de Saint-Pierre-sur-Dive en Normandie, où les ornements sont jaunes sur fond noir brun, ou brun noir sur fond blanc. Nous donnons (fig. 270) le quart de ce splendide carrelage en forme de rosace, qui date de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle.

« En règle générale, dit Viollet-le-Duc, dans les décorations intérieures, au XII<sup>e</sup> siècle, les pavages sont d'un ton très soutenu et chargé, tandis que les peintures sont claires; le vert, le jaune, l'ocre rouge et le blanc sont les

Fig. 270.



Partie du carrelage du chœur de Saint-Pierre-sur-Dive en Normandie.  
(Fin du XIII<sup>e</sup> siècle). — N. B. Les tons jaunes sont rendus par le blanc.

couleurs préférées. Au XIII<sup>e</sup> siècle, au contraire, les surfaces horizontales, les pavages sont brillants, clairs, tandis que les peintures des parements sont très vigoureuses de ton ; et il n'est pas rare même, vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et pendant le XIV<sup>e</sup>, de voir le noir occuper des surfaces importantes dans la décoration des parements verticaux. » *Dictionn. de l'architect.*, II, p. 264.

Les carreaux en terre cuite émaillée sont généralement de petite dimension; ils n'ont guère que dix à quinze centimètres sur chaque côté, et souvent même moins, rarement davantage. Les dessins, tantôt complets sur une seule brique (fig. 271 à 276), tantôt formés par quatre ou un plus grand nombre de briques réunies (fig. 277 et 278), consistent régulièrement en figures géométriques, armoiries, fleurons et animaux réels ou fantastiques. Des cercles (fig. 277 et 278), des fleurs de lis (fig. 275), des cerfs (fig. 271 et 273) et des aigles à double tête (fig. 274) s'y rencontrent fréquemment.

Fig. 271.



Fig. 272.



Fig. 273.



Fig. 274.



Fig. 275.

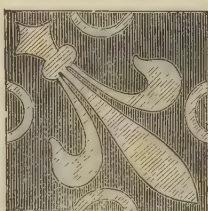


Fig. 276.



Carreaux en terre cuite de la chapelle dite de la *Leugemete* à Gand.

Fig. 277.



Fig. 278.



La disposition des dessins indique que quelques-uns de ces carreaux étaient destinés à être placés en losanges (fig. 274, 275 et 276), et d'autres en carrés (fig. 271, 272 et 273); il y en avait aussi qui pouvaient être employés dans les deux sens (fig. 277 et 278). Les ornements ne sont pas tou-

jours également bien soignés; on remarque, en général, qu'en Belgique et dans le nord de la France, l'exécution des dessins est beaucoup plus grossière que dans le midi et l'ouest de ce dernier pays.

On a découvert, dans la salle capitulaire de l'ancienne abbaye de Saint-Bavon à Gand, les restes d'un pavement en terre cuite très ancien, que M. Van Lokeren, dans son *Histoire de l'abbaye de Saint-Bavon*, p. 67, décrit de la manière suivante : « Le dessin de ce *parquetage* en terre n'offre pas le même caractère sur tout le sol de la crypte : du côté des colonnettes accouplées jusque vers le milieu, la marqueterie, si on peut le dire, était variée à l'infini et formée de carreaux de diverses grandeurs, en couleur jaune, brune et verte (1). Chaque compartiment était encadré par une bor-

On a découvert, dans la salle capitulaire de l'ancienne abbaye de Saint-Bavon à Gand, les restes d'un pavement en terre cuite très ancien, que M. Van Lokeren, dans son *Histoire de l'abbaye de Saint-Bavon*, p. 67, décrit de la manière suivante : « Le dessin de ce *parquetage* en terre n'offre pas le même caractère sur tout le sol de la crypte : du côté des colonnettes accouplées jusque vers le milieu, la marqueterie, si on peut le dire, était variée à l'infini et formée de carreaux de diverses grandeurs, en couleur jaune, brune et verte (1). Chaque compartiment était encadré par une bor-

(1) Cette partie du carrelage présentait donc tous les caractères des pavements en terre cuite émaillée de la fin de la période romane.



dure de huit carreaux d'une couleur tranchante et sévère. A partir du milieu jusque contre l'entrée, tous les carreaux étaient d'une dimension uniforme (environ 12 sur 12 centimètres sur 4 d'épaisseur), émaillés sur toutes leurs faces et incrustés de dessins, en couleur jaune sur fond rouge, très disparates, des fleurs, des zigzags, des cavaliers montés, des animaux fantastiques, des signes du zodiaque et des fleurs de lis en grand nombre. Ils étaient aussi divisés en compartiments carrés, dont la bordure ne se distinguait que par une teinte plus foncée. »

Un autre pavement, du même genre, non moins intéressant, a été découvert à Gand en 1879, dans les bâtiments occupés autrefois par l'abbaye de Baudeloo. « Ce pavement, qui est le plus beau spécimen des mosaïques du moyen âge, conservé en Belgique, dit M. É. Varenbergh, est composé de briquettes en terre cuite de diverses dimensions et de formes différentes, triangulaires, carrées, d'autres en losanges. Il rappelle celui dont on a trouvé des débris dans les ruines de l'abbaye de Saint-Bavon. Il ne présente pas de détails qui ne soient connus, mais ce qui donne de l'intérêt à cette découverte, c'est que le bon état de conservation de la mosaïque a permis de juger de son ensemble et de l'arrangement systématique dans lequel on avait posé les carreaux pour en former des dessins ; quelques-uns de ces carreaux sont ornés de fleurons, de fleurs de lis, d'animaux chimériques incrustés dans la pâte, les autres sont d'une seule couleur, jaunes, rouges, bruns ou noirs ; quelques-uns sont recouverts d'une couche d'émail vert jaspé. Le pavement était formé de carrés de grandeur inégale ; les uns, chargés d'une grecque composée de carreaux noirs et jaunes, alternaient avec d'autres dont le dessin en mosaïque était varié pour chacun d'eux. Au centre du pavement se trouvait une grande rosace d'un diamètre de 3<sup>m</sup> 14, formée de cercles concentriques d'une égale largeur... Une bordure composée de trois rangées de briquettes triangulaires, les unes noires, les autres jaunes, posées alternativement, entourait le pavement qui couvrait toute la salle. » *Messager des sciences historiques*, 1880, p. 397. Ce pavement, qui semble dater de l'année 1300 environ, a été reproduit en chromotypie dans la notice de M. Varenbergh, que nous venons de citer.

On a trouvé aussi des restes de pavements anciens en terre cuite émaillée et diversement colorée dans les ruines du château de Poilvache près Dinant, à l'église de Sainte-Croix de Liège, et dans plusieurs constructions ogivales de la ville de Gand.

Au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup> siècle, des figures d'hommes en pied ont été quelquefois

reproduites par la réunion d'un certain nombre de carreaux en terre cuite. Ces effigies de personnages, assez souvent accompagnées d'inscriptions, servaient de pierres tombales. On en a retrouvé dans le nord et dans l'ouest de la France.

Fig. 279.



Carreau en terre cuite  
de l'hôtel Soubise à Paris.

Pendant le XIV<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle, les dessins des carrelages en terre cuite conservent à peu près les mêmes caractères que précédemment; seulement ils s'amaigrissent et perdent l'ampleur et l'énergie que présentent ceux du XIII<sup>e</sup> siècle. Au XV<sup>e</sup> siècle, les ornements sont souvent remplacés par des chiffres, des lettres (fig. 279), des inscriptions, des armoiries, ou même par de petites scènes. Vers le même moment apparaissent les tons verts et bleu clair.

Dans les édifices de second et de troisième ordre, et aussi dans quelques églises abbatiales, surtout de l'ordre de Cîteaux, on fit encore usage, pendant la période ogivale, de pavements composés de carreaux en terre cuite de différentes couleurs, entièrement dépourvus d'ornements; voyez ci-dessus, I, p. 407. Nous avons trouvé, dans le transept de l'église abbatiale de Villers, des restes d'un pavement en terre cuite émaillée, formé de carreaux de dix centimètres environ sur chaque côté. Le jaune verdâtre y domine; il y a aussi du brun rouge et du gris foncé. Quelques fragments de marbre noir et blanc sont entremêlés aux carreaux en terre cuite. Ce pavement paraît dater de l'origine même de l'église (XIII<sup>e</sup> siècle).

En quelques endroits, on fabriqua aussi des carrelages non émaillés et portant des figures en relief. Ces carrelages sont très rares; car ils ne pouvaient s'exécuter qu'avec des terres très dures, sinon les dessins eussent été promptement enlevés et usés.

Les carreaux émaillés étaient très répandus en Angleterre. Voici comment M. Llewellyn Jewit parle de quelques-uns de ces carrelages anciens, qui existent encore : « Les dessins imprimés sur la surface des carreaux consistent en feuillages gracieux, croix, quatre-feuilles, etc., entremêlés de figures ou autres types d'une grande beauté. On en voit ainsi à Salisbury, Great-Malvern, Landhurst, Stone-Church, dans le comté de Kent; à Rudford, dans le Gloucestershire; à Chinnor, dans l'Oxfordshire, etc. Outre les feuil-

lages, on rencontre très fréquemment les pièces héraldiques, les armes, la mention des fondateurs et des bienfaiteurs des édifices, des rois et des seigneurs; la rose et la fleur de lis, le lion et l'aigle y sont très communs. Les monogrammes religieux et les emblèmes, les IHS, la croix, l'agneau, le M, le poisson, les triangles enlacés, le pélican, le lis, etc., s'y voient souvent, comme à Gloucester, Evesham, Hacombe et en plusieurs autres lieux. Les lettres sont très rares sur les carreaux : quelquefois elles y sont seules, comme à Beaulieu ; ou bien, presque tout l'alphabet est tracé sur des carreaux de petites dimensions, peut-être dans l'intention de former des légendes lorsque les morceaux sont distribués avec intelligence, les uns à côté des autres. Quelquefois on rencontre des mots complets, des inscriptions, des rébus. On en voit des exemples à Gloucester, Malvern, etc. On retrouve quelques rares mais remarquables spécimens de costumes. Des représentations de chevaliers se voient à Tintern, Romsey et Margam. Mais les plus beaux sont ceux qui proviennent de l'abbaye d'Haughmond et surtout de Pipewel. Quelquefois l'ornement consiste dans des arcs gothiques, agencés de manière que quatre carreaux forment un élégant quadrilobe. On en voit des exemples remarquables dans l'église de Holy-Cross (Shrewsbury). On rencontre aussi des figures grotesques, des animaux, des oiseaux ; les plus remarquables de ce genre sont à Sint-Albans, Beaulieu, Evesham, Romsey, Salisbury, Shrewsbury, Kirkstall, etc. Fréquemment le dessin s'étend sur quatre, neuf, seize carreaux, et même sur un plus grand nombre ; il représente alors des cercles, des carrés, des quatre-feuilles ou des losanges enlacés, ou bien de grands cercles avec des oiseaux, des chiens, des cerfs, des dragons ou des figures grotesques avec des espaces remplis de feuillages, comme on en voit à Shrewsbury et Haughmond, et même à Westminster, Evesham, Chinnor, Holy-Cross, Sint-Albans, Hacombe, etc. » *Journal de la Société archéologique de la Grande-Bretagne*, 1846. p. 261 et sv.

Nous empruntons à un *Essai sur le pavage des églises*, publié par M. Deschamps de Pas les considérations pratiques suivantes pleines d'actualité : « Aujourd'hui, dit M. Deschamps, où l'on s'occupe sérieusement de retrouver les types adoptés par nos aïeux, et que l'on voit s'élever sur tous les points de l'Europe des églises en style ogival dignes de la religion qu'on y célèbre, il est utile, ce me semble, de tâcher de compléter l'ornementation des dites églises, en adoptant pour recouvrement du sol autre chose que ce système banal de carreaux de marbre blancs et noirs, malheureuse-

ment trop semblable à celui qui s'étend dans les vestibules des maisons particulières. J'avoue cependant qu'il est fort difficile, maintenant que des pierres tombales ne viennent plus rompre l'uniformité, de trouver un système rationnel. On ne peut songer à employer des carreaux vernissés, à cause de leur prompt détérioration sous les pas des fidèles. Des dalles gravées pourraient être mises en usage, mais il faudrait se servir d'une pierre dure et employer pour remplissage le mastic des marbriers, formé de pierre pilée, cire, résine et soufre, que l'on pourrait colorer à volonté. Ce genre de dallage aurait quelque chance de durée. Mais la dépense d'établissement serait considérable et, avec les faibles ressources dont on dispose actuellement, il est impossible de songer à recouvrir complètement le sol d'une église par un pavage aussi luxueux. » *Annales archéologiques*, XII, p. 151 et sv. Depuis que M. Deschamps a écrit ces lignes (1852), la fabrication des carreaux en terre cuite, imitant ceux du XIII<sup>e</sup> siècle, a fait de grands progrès. Plusieurs établissements consacrés à la production de carreaux décorés ont été créés en Angleterre, en Allemagne et en France. La Belgique aussi a possédé pendant quelques années une fabrique de ce genre; mais le propriétaire, M. Boch, l'a transportée de Kéramis près Mons à Maubeuge en France; où, chose curieuse, on continue à employer d'excellents matériaux tirés de la Belgique, et principalement le feldspath de Nivelles. M. Boch possède un établissement semblable à Mettlach en Prusse. A Maestricht, la *Société céramique anonyme* produit également de ces carreaux. Mais, c'est surtout en Angleterre que cette fabrication a pris un grand développement. Ce pays compte actuellement plusieurs grandes usines qui s'en occupent presque exclusivement, par exemple celles de Minton à Stoke-upon-Trent, et de Maw et C<sup>ie</sup> à Boseley. Les carreaux, *encaustic tiles*, fabriqués par Minton et Maw sont de qualité excellente, et leur prix n'est pas trop élevé. Les carreaux en terre cuite offrent de grands avantages sur les dalles en pierres, entre autres celui de ne pas se charger aussi facilement d'humidité et, par conséquent, de ne pas provoquer si vite le refroidissement des pieds chez les personnes qui séjournent pendant quelque temps dans les édifices qui en sont pavés.

b) *Pierres gravées et incrustées*. Dès le XII<sup>e</sup> siècle, on a employé quelquefois, pour couvrir le sol des églises, des dalles de pierre ou de marbre, gravées et incrustées. Les dessins des ornements étaient tracés soit par les parties réservées de la pierre soit par un mastic coloré remplissant les entailles de la gravure. Les dallages de ce genre n'ont jamais été communs, et



nous n'en connaissons qu'un petit nombre qui aient échappé à la destruction. Un des plus riches et des plus complets est celui qui ornait autrefois le chœur de la cathédrale de Saint-Omer (France), et dont de nombreux fragments ont été conservés jusqu'aujourd'hui. Malheureusement ces fragments n'occupent plus leur place primitive. Les dalles retrouvées plus ou moins intactes n'ont pas toutes les mêmes dimensions. Quelques-unes sont très grandes ; elles mesurent 3 1/4 mètres environ de longueur sur 1<sup>m</sup>60 de largeur, et reproduisent des sujets empruntés à l'histoire sacrée, tels que la Nativité de Notre-Seigneur, sa mise au tombeau, etc. ; d'autres, carrées ou en losange, ont 1<sup>m</sup>40 de côté, et représentent des guerriers à cheval tenant un écu et un pennon, sur lesquels on voit leurs armoiries ; des inscriptions qui entourent ces effigies rappellent généralement que le pavage a été fait au moyen de dons, et que chaque dalle a été offerte par le personnage qui y est figuré. Voici (fig. 280) un exemple de ces pierres gravées, datant de la dernière moitié du XIII<sup>e</sup> siècle.

Fig. 280.



Dalle gravée à l'ancienne cathédrale de Saint-Omer (XIII<sup>e</sup> siècle).

Les fonds des arabesques sont bruns de même que l'inscription; les traits du personnage et du cheval, rouges; et les fonds des figures, blancs. L'inscription doit se lire : EGIDIVS FILIVS FVLCONIS DE SANCTA ALDEGVNDE DEDIT ISTVM LAPIDEM IN HONORE BEATI AVDOMARI. On trouve ensuite des pierres n'ayant, en moyenne, que 0<sup>m</sup>88 de côté, où sont représentés les signes du zodiaque, les travaux des douze mois de l'année, les sept arts libéraux, la fable du renard et de la cigogne, des éléphants armés de tours, des animaux grotesques, des arabesques, etc. Enfin des pierres très petites, mesurant seulement 0<sup>m</sup>285 environ sur chaque côté, portent les ornements les plus divers, tels que rinceaux, rosaces, figures grimaçantes, animaux réels et fantastiques, et même des anges ailés et nimbés.

On voit aussi, au chœur de la cathédrale de Cantorbéry, des dalles en pierres blanches gravées et incrustées. Le sujet est réservé et gravé, et le champ rempli d'un mastic noir gris.

31. **Labyrinthes.** Dans l'antiquité païenne on désignait, sous le nom de *labyrinthes*, des galeries souterraines ou des édifices construits au-dessus du sol, à ramifications nombreuses et compliquées. Tout le monde connaît le labyrinthe de Crète, où, selon la mythologie, le Minotaure fut tué par Thésée. Pendant le moyen âge le nom de *labyrinthe* fut donné à une disposition particulière qu'on rencontre dans le pavement de quelques églises des périodes latine, romane et ogivale. L'arrangement, la coupe et la couleur des dalles y formaient, par leurs combinaisons, des lignes sinueuses conduisant par de nombreux détours à un point central. Les Romains et les Grecs figuraient déjà parfois des labyrinthes dans les pavages en mosaïque ou sur les murs de leurs temples et de leurs habitations. Les labyrinthes, que l'on rencontre, dès les premiers siècles, dans les églises chrétiennes, par exemple celui de Saint-Vital de Ravenne, du milieu du VI<sup>e</sup> siècle, trouvent, sans aucun doute, leur origine dans les labyrinthes des édifices païens; la présence de la figure de Thésée combattant le Minotaure, que l'on voit au centre des labyrinthes de quelques monuments chrétiens, comme à Pavie et à Lucques (1), fournit une preuve évidente de cette assertion. Les chrétiens

(1) Le labyrinthe de Lucques est gravé sur une pierre encastree dans la muraille de l'église. « J'ai vu des Lùcquois, dit M. Durand (*Annales archéologiques*, XVII, p. 125), s'amuser à suivre avec les doigts les sinuosités de leur labyrinthe. Leurs ancêtres ont dû en faire autant, et ils ont si bien frotté le Minotaure qu'il a presque complètement disparu. Ce labyrinthe de Lucques n'a de diamètre que 50 centimètres. Gravé sur pierre, c'est une épure de labyrinthe comme celui de la cathédrale de Poitiers, et non un labyrinthe exécuté;

en introduisant les labyrinthes dans les églises, ne manquèrent pas d'y attacher une signification symbolique. Chose curieuse, un labyrinthe découvert, il y a quelques années, à Orléansville en Algérie, dans une église dont on rapporte la construction au IV<sup>e</sup> siècle, porte au centre, au lieu du combat de Thésée, les mots SANCTA ECCLESIA. Il serait toutefois difficile, pour ne pas dire impossible, de déterminer d'une manière précise le symbolisme des labyrinthes dans les anciennes églises chrétiennes. Quelques auteurs, fondant leur interprétation sur les mots *Sancta Ecclesia*, inscrits au centre du labyrinthe d'Orléansville, y voient l'emblème de la route difficile et féconde en égarements, que l'âme, placée au seuil de la vie, doit parcourir avant d'arriver au céleste séjour, dont l'Église est l'image sur la terre. A l'appui de cette opinion on pourrait encore invoquer une inscription du musée de Lyon et dans laquelle la vie humaine est comparée à un labyrinthe (1).

Au moyen âge, on semble avoir regardé les labyrinthes comme l'emblème du voyage en Terre-Sainte, ou, selon d'autres, du trajet douloureux que fit Notre-Seigneur Jésus-Christ depuis la maison de Pilate jusqu'au Calvaire. Des indulgences étaient accordées aux personnes qui les parcouraient à genoux, en récitant des prières prescrites. Les labyrinthes, à cette époque, étaient aussi connus sous le nom de *dédales*, *méandres*, *chemins de Jérusalem*. Celui qui se trouve encore aujourd'hui au milieu de la nef de la cathédrale de Chartres était appelé autrefois la *lieue*, parce que, pour le parcourir à genoux, on avait besoin d'une heure.

En Belgique, il n'existe aucun labyrinthe, et il est assez probable qu'il n'en a jamais existé. En France, au contraire, les labyrinthes étaient très communs dans les anciennes églises de quelque importance. On en trouve encore de nos jours à Chartres, à Saint-Quentin et à Bayeux; et il y en avait autrefois

ce n'est qu'un projet, qu'une simple représentation. L'inscription gravée sur la tranche d'où part l'entrée est des plus rares; elle fait pressentir que l'Église, en empruntant le labyrinthe à l'antiquité, y avait vu un thème à symbolisme. Comme on aurait dit au moyen âge, l'Église a moralisé le labyrinthe païen. Enfermé dans les corridors inextricables de l'erreur ou du vice, on ne peut en sortir à moins que la grâce ou une Ariane divine ne vous mette en main gratuitement, *gratis*, le fil conducteur. Voici l'inscription curieuse du labyrinthe de Lucques; elle est disposée en trois vers hexamètres :

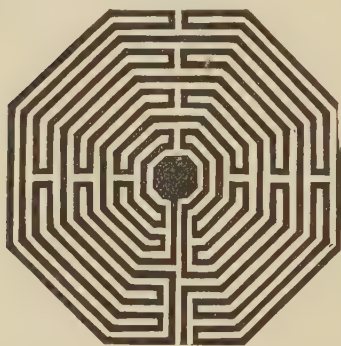
Hic, quem Creticus edit Dedalus, est laberinthus,  
De quo nullus vadere quivit qui fuit intus,  
Ni Theseus gratis Ariane stamine jutus. »

(1) Voyez cette inscription dans DIDRON, *Annales archéologiques*, XVII, p. 126, ainsi qu'un passage tiré des *Devises héroïques et emblèmes de Paradis* et cité par DIDRON, *Annales archéologiques*, XIV, p. 268. L'opinion de ceux qui regardent les labyrinthes comme un jeu de patience ne mérite pas un examen sérieux.

à Amiens, à Arras, à Reims, à Saint-Omer et à Sens. Plusieurs ont été supprimés à cause des inconvénients qu'entraînait leur présence dans les nefs principales des églises. Comme l'idée pieuse et symbolique qui avait inspiré leur établissement était complètement perdue, il arrivait souvent que les enfants, pour s'amuser, les parcouraient avec grand bruit et troublaient les offices.

La forme des labyrinthes n'est pas toujours la même. Celui de Chartres est circulaire; à Saint-Quentin (fig. 281) il est octogone; tels étaient aussi ceux d'Arras, d'Amiens et de Reims. Dans l'église de Saint-Bertin à Saint-Omer, il avait la forme carrée (fig. 282). Souvent on voyait, au centre et aux

Fig. 281.

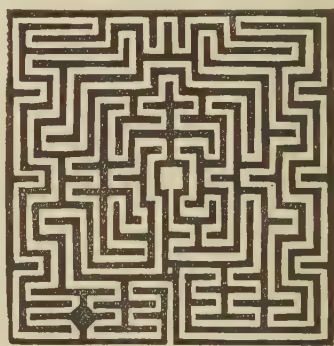


A

Labyrinthe à l'église de Saint-Quentin (France).

N. B. Le chemin est tracé en noir; l'entrée est au point A.

Fig. 282.



A

Labyrinthe détruit de l'ancienne église de Saint-Bertin à Saint-Omer.

N. B. Le chemin est tracé en blanc; l'entrée est au point A.

angles du labyrinthe, des pierres rappelant quelque fait relatif à la construction de l'édifice. A Amiens, par exemple, la pierre centrale représentait les architectes de l'église et l'évêque Évrard, son fondateur, avec les noms des personnages et l'époque de la construction, gravés sur des lames de cuivre incrustées dans la pierre. A Reims, la pierre centrale retraçait également l'un des principaux architectes de l'église, et à quatre angles de l'octogone se trouvaient les figures de quatre *maîtres de l'œuvre* avec des inscriptions indiquant leur nom et la partie de l'édifice à laquelle ils avaient travaillé.

32. **Peintures murales.** Nous avons fait connaître ci-dessus, I, p. 408-417, les caractères de la peinture murale à l'époque romane. Ces caractères



et le système de coloration se modifient d'une manière sensible en suivant le développement de l'architecture ogivale.

Avant d'aborder l'examen du système de peinture monumentale propre au style ogival, il n'est pas inutile de rappeler que, dans l'esprit des architectes de cette époque, tout édifice achevé devait être orné d'une décoration polychrome. Que cette décoration fût, dans certains cas exceptionnels, le résultat de la couleur des matériaux mis en œuvre, ou bien qu'elle fût obtenue, suivant l'usage reçu, par le moyen de la peinture couvrant la pierre et les enduits, le principe était toujours le même. Ce que cherchait le maître de l'œuvre, c'était le prestige des couleurs et leur harmonie venant rehausser et compléter le dessin des lignes. En réalité, il ne comprenait pas plus, sans ce complément, un édifice achevé, que nous ne comprenons de nos jours un intérieur où la pierre et les matériaux à l'état brut resteraient apparents.

Toutefois, nous n'entendons pas affirmer que tous les édifices ogivaux furent polychromés à l'intérieur ; nous savons même qu'un certain nombre sont restés inachevés sous ce rapport. Mais ces faits n'infirmant pas plus l'existence du principe que l'absence des tours ou les clochers restés inachevés ne prouvent contre l'intention du constructeur d'ajouter, aux églises, des tours que le défaut de temps et d'argent, seul, ne leur a pas permis de terminer.

Si le lecteur a présent à l'esprit les développements que nous avons donnés au sujet du style ogival, de sa décoration sculptée et de son système de construction, il comprendra aisément qu'une modification notable s'imposait aussi dans la décoration picturale. En effet, dans les constructions ogivales, les parois des murs disparaissent pour ainsi dire et cèdent la place aux baies des fenêtres ; les membres de l'architecture se multiplient et s'accusent avec une netteté plus grande ; l'œil poursuit sans peine leur tracé et leurs fonctions depuis la base de la colonne jusqu'à la clef qui réunit les nervures de la voûte. De plus, les surfaces des murs qu'il n'a pas été possible de supprimer sont fractionnées. Tel est le cas pour les murs-cloisons sous les appuis des fenêtres basses, dont les parois sont toutes couvertes de séries d'arcatures étroites, souvent remplies partiellement de sculptures. Enfin, la multiplicité des détails et la présence d'ornements sculptés, en réduisant l'échelle des éléments décoratifs pour agrandir l'aspect de l'ensemble, modifièrent à leur tour les conditions de la peinture et lui imposèrent des caractères nouveaux.

L'agrandissement extraordinaire des baies des fenêtres et le rôle prépondérant accordé à celles-ci dans les édifices fit reporter sur les verrières

peintes presque toutes les préoccupations du constructeur de la période ogivale. C'était là, en quelque sorte, que devait se placer l'accent de la décoration. Les progrès de l'art de peindre sur verre correspondirent alors aux exigences que cet art avait à satisfaire, et la palette riche, puissante et variée du peintre verrier imposa à la coloration adoptée par le peintre décorateur une harmonie et des combinaisons nouvelles. D'un autre côté, la peinture historique et légendaire, ne trouvant plus qu'une place restreinte et parcimonieusement mesurée sur les parois des murs, alla se réfugier dans les vitraux ; et les figures prirent, là où elles trouvaient encore place, des proportions fort exigües.

L'intensité de la coloration des vitraux appela, par la logique des lois de l'harmonie, une plus grande énergie dans la peinture ornementale des murs. Toutefois, ce ne fut pas là l'unique conséquence de l'emploi des vitraux puissamment colorés : la lumière, n'arrivant plus dans l'intérieur des vaisseaux que tamisée à travers un réseau multicolore, donnait à la peinture murale un aspect tout différent de celui qu'elle aurait eu à la lumière ordinaire du jour. Il y avait donc à tenir compte à la fois de l'éclat des couleurs translucides avec lesquelles la peinture murale doit s'harmoniser, et du jour coloré et assombri que les verrières peintes projettent sur les murs et sur les membres de l'architecture. De là l'emploi, surtout au XIII<sup>e</sup> siècle, de couleurs vives non rompues : du rouge, du pourpre, du vert, du bleu puissant, rehaussées parfois de tons clairs, et d'or avec assez grande profusion lorsque les ressources le permettaient ; de là encore un grand fractionnement dans les éléments décoratifs et le dessin des détails.

Il ne faut donc pas s'étonner si les *peintures historiées et légendaires*, fort en vogue pendant la période romane, deviennent assez rares, dans les édifices du style ogival. Les arcatures décoratives sous les appuis des fenêtres basses (voyez ci-dessus, p. 133) sont souvent les seules surfaces capables de recevoir des peintures à sujets ; et encore cet espace est-il très restreint et régulièrement divisé en petits compartiments par les colonnettes ou les nervures sur lesquelles retombent les archivoltes des arcatures. Les peintures des arcatures décoratives reproduisent le plus souvent des personnages isolés. C'est ainsi, par exemple, que dans une des chapelles du bas côté méridional de la cathédrale d'Amiens (XIII<sup>e</sup> siècle), on voit les sibylles dans ces arcatures. A la chapelle de Sainte-Catherine à Courtrai, il existe des peintures murales du XIV<sup>e</sup> siècle représentant les comtes de Flandre ; chaque

arcature renferme un personnage. Enfin, au chœur de l'église de Notre-Dame du Sablon à Bruxelles, les arcatures décoratives sous les appuis des fenêtres sont occupées chacune par une figure de saint. Quelquefois, comme à l'église de Notre-Dame de La Chapelle à Bruxelles, on a peint de grandes figures de saint sur les piliers ou les colonnes. Dans les églises dont le chœur est moins élevé que le transept, le mur qui couronne l'arc triomphal est souvent orné d'une peinture représentant le jugement dernier. Une fresque de ce genre, datant de la dernière moitié du <sup>XV</sup><sup>e</sup> siècle, a été découverte, il y a quelques années, dans l'église de Braine-le-Comte.

Dans les édifices civils, de même que dans les vastes salles des abbayes et des hôpitaux, les peintures à sujets se rencontrent moins rarement que dans les églises, parce que ces monuments présentent des surfaces planes opaques plus étendues. On trouve, par exemple, d'intéressantes peintures murales historiées dans la grande salle de la Byloque à Gand (<sup>XIII</sup><sup>e</sup> siècle) et dans la salle échevinale des halles d'Ypres (fin du <sup>XV</sup><sup>e</sup> siècle).

L'influence des traditions byzantines sur l'art occidental est manifeste pendant toute la durée de la période romane. Cependant si, dès le <sup>XII</sup><sup>e</sup> siècle, on observe dans le *dessin* une tendance à s'affranchir des types byzantins, ce n'est que dans les siècles suivants que le caractère des peintures change complètement en Occident. Dans les figures des peintures murales, comme dans celles qui ornent les miniatures des manuscrits, on aperçoit une transformation toujours plus accentuée en ce qui concerne le style du dessin. Celui-ci se dégage insensiblement des formes traditionnelles pour acquérir une plus grande liberté. Les attitudes deviennent plus variées, le geste plus vrai, le caractère des têtes plus individuel, l'expression des visages plus intense ou plus sereine suivant les situations. Une tendance au naturalisme commence à se faire jour à partir du <sup>XIII</sup><sup>e</sup> siècle, et elle deviendra toujours plus marquée dans les siècles suivants. A mesure que les traditions romanes s'effacent, les écoles locales apparaissent et les artistes donnent à leurs travaux un caractère plus personnel, parfois une originalité qui n'a pas conscience d'elle-même. Des tentatives, timides d'abord, de modeler et de donner un relief conventionnel aux membres des figures et aux draperies qui les couvrent apparaissent, et souvent ces efforts atteignent le but au détriment du grand style et des belles proportions de la peinture romane. Dans beaucoup de peintures murales de la période ogivale on peut constater d'ailleurs une grande habileté d'exécution et la volonté constante de rester dans les

données décoratives, c'est-à-dire de subordonner chaque détail, quelque achevé qu'il soit, à l'ensemble de l'effet à produire.

Comme nous venons de le dire la *coloration* subit, aussi bien que le dessin, des transformations successives pendant la période ogivale. Dans les peintures murales de la période romane, les tons clairs sont fréquents, et leur aspect est généralement doux. « Vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, dit Viollet-le-Duc, cette tonalité change. Les couleurs franches dominent, particulièrement le bleu et le rouge. Le vert ne sert plus que de moyen de transition. Les fonds deviennent sombres, brun rouge, bleu intense, noirs même quelquefois, or, mais dans ce cas toujours gaufrés. Le blanc n'apparaît plus guère que comme filets, rehauts délicats; l'ocre jaune n'est employée que pour des accessoires; le modelé se fond et participe de la couleur locale. Les tons sont toujours séparés par un trait brun très foncé ou même noir. L'or apparaît déjà en masse sur les vêtements, mais il est, ou gaufré, ou accompagné de rehauts bruns. Les chairs sont claires. Aspect général chaud, brillant, également soutenu, sombre même, s'il n'était réveillé par l'or. Vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, la tonalité devient plus heurtée, les fonds noirs apparaissent souvent, ou bleu très intense, ou brun rouge, rehaussés de noir; les vêtements, en revanche, prennent des tons clairs, rose, vert clair, jaune rosé, bleu très clair; l'emploi de l'or est moins fréquent; le blanc, et surtout le blanc gris, le blanc verdâtre, couvrent les draperies. Celles-ci parfois sont polychromes, blanches, par exemple, avec des bandes transversales rouges brodées de blanc, ou de noir, ou d'or. Les chairs sont presque blanches. Au XIV<sup>e</sup> siècle, les tons gris, gris vert, vert clair, rose clair, dominant; le bleu est toujours modifié: s'il apparaît pur, c'est seulement dans des fonds, et il est tenu clair. L'or est rare; les fonds noirs ou brun rouge, ou ocre jaune, persistent; le dessin brun est fortement accusé et le modelé très passé. Les rehauts blancs n'existent plus, mais les rehauts noirs ou bruns sont fréquents; les chairs sont très claires. L'aspect général est froid. Le dessin l'emporte sur la coloration, et il semble que le peintre ait craint d'en diminuer la valeur par l'opposition de tons brillants. Vers la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, les fonds se chargent de couleurs variées comme une mosaïque, ou présentent des damasquinages ton sur ton. Les draperies et les chairs restent claires; le noir disparaît des fonds, il ne sert plus que pour redessiner les formes; l'or se mêle aux mosaïques des fonds; les accessoires sont clairs, en grisailles rehaussées de tons légers ou d'ornements d'or. L'aspect général est doux, brillant; les couleurs sont très divisées, tandis qu'au commencement

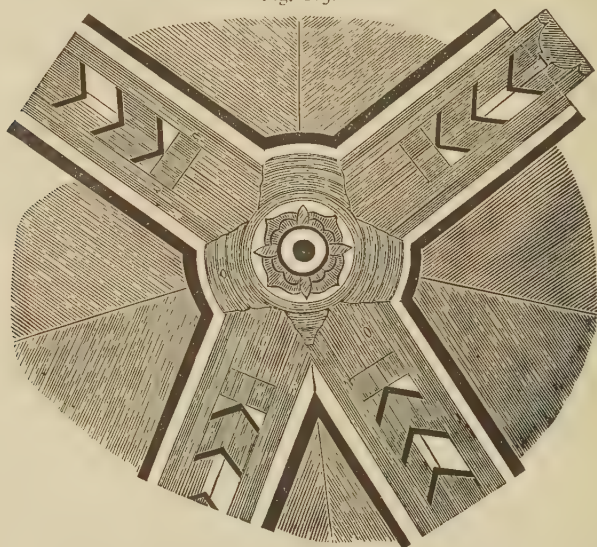


du XV<sup>e</sup> siècle elles apparaissent par plaques, chaudes, intenses. Alors le modelé est très poussé, bien que la direction une de la lumière ne soit pas encore déterminée nettement. Les parties saillantes sont les plus claires, et cela tient au procédé employé dans la peinture décorative. Mais dans les fonds, les accessoires, arbres, palais, bâtiments, etc., sont déjà traités d'une manière plus réelle, la perspective linéaire est quelquefois cherchée; quant à la perspective aérienne, on n'y songe point encore. Les étoffes sont rendues avec adresse, les chairs très délicatement modelées; l'or se mêle un peu partout, aux vêtements, aux cheveux, aux détails des accessoires, et l'on ne voit pas de ces sacrifices considérés comme nécessaires, avec raison, dans la peinture de tableau. L'accessoire le plus insignifiant est peint avec autant de soin, et tout autant dans la lumière que le personnage principal. C'est là une des conditions de la peinture monumentale. Sur les parois d'une salle vues toujours obliquement, ce que l'œil demande, c'est une harmonie générale soutenue, une surface également solide, également riche, non point des percées et des plans dérobés par des tons sacrifiés qui dérangent les proportions et les parties de l'architecture. » *Dictionn. de l'architect.*, VII, p. 68.

Au XIII<sup>e</sup> siècle, la coloration subit, dans la *peinture décorative*, les mêmes transformations que dans la peinture historiée et légendaire. Dans les édifices romans, dont les fenêtres étaient relativement petites et garnies le plus souvent d'un vitrage blanc ou très clair, la lumière diffuse et peu étendue des intérieurs permettait de se servir, pour la peinture décorative, de tons brillants et doux à la fois; mais lorsque, au XIII<sup>e</sup> siècle, les baies des fenêtres s'élargirent et reçurent des verrières vivement colorées, ces tons doux étaient complètement éteints par l'intensité de la coloration des nouveaux vitraux. Le bleu et le rouge, entrant pour la plus large part dans la composition des verrières, donnaient un aspect louche aux tons clairs et terreux des peintures : les verts, par exemple, devenaient gris et ternes; les blancs, et en général tous les tons clairs s'irisaient. Avec les vitraux colorés, il fallut donc nécessairement changer la gamme de coloration des peintures murales en faisant usage de tons brillants et intenses; de plus, ces tons, pour avoir toute leur valeur, devaient être accompagnés et cernés de traits noirs, comme les verres colorés eux-mêmes. Aussi voit-on qu'à cette époque les nervures, les clefs et souvent même les tympans des voûtes se coloient vivement. Nous trouvons un exemple de l'application de ce principe dans les riches peintures décoratives qui ornaient autrefois les chapelles bordant le collatéral du chœur de la cathédrale de Tournai et qui, depuis quelques années, ont été restau-

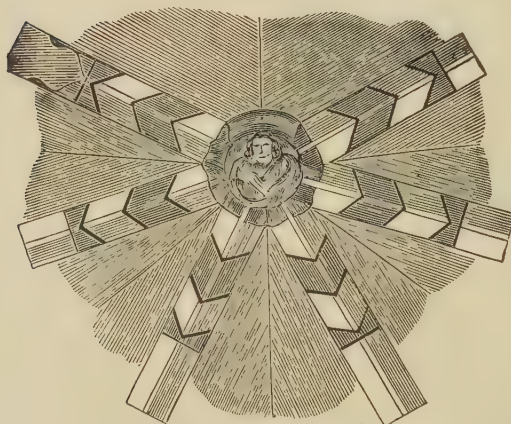
rées. On peut consulter, au sujet de ces peintures, la *Notice sur les anciennes peintures murales de la cathédrale de Tournai*, publiée par Mgr Voisin dans les *Bulletins des commissions royales d'art et d'archéologie*, IV,

Fig. 283.



Peinture d'une clef de voûte et des nervures, au chœur de la cathédrale de Tournai.  
(XIII<sup>e</sup> siècle).

Fig. 284.



Clef de voûte et nervures, à l'église de Saint-Pierre à Louvain.  
(Milieu du X<sup>v</sup>e siècle).

p. 257 sv., et les treize planches chromolithographiées qui accompagnent cette notice. Nous donnons (fig. 283) une clef de voûte de la cathédrale de Tournai, avec les extrémités des nervures qui y viennent aboutir. Les parties marquées O sont dorées, celles marquées R sont rouges, et les autres blanches. L'usage d'accentuer les sommets des nervures

des voûtes au moyen de couleurs éclatantes et de dessins chevronnés persista pendant toute la durée de la période ogivale. La clef (fig. 284), empruntée à la voûte de la chapelle absidale du chevet du chœur, à l'église de Saint-Pierre à Louvain, date du milieu du <sup>XV</sup><sup>e</sup> siècle environ; les chevrons ont deux tons, les uns sont rouges, les autres d'un vert très foncé.

La coloration n'a pas la même intensité sur toutes les parties d'un même monument. Les colonnes et les nervures des voûtes, composant l'ossature de la construction, sont régulièrement plus accentuées que les surfaces planes, qui font office de simple cloison ou remplissage entre les points d'appui. Les premières se détachent en vigueur et en éclat, tandis que les autres, par exemple les arcatures décoratives sous les appuis des fenêtres basses, reçoivent des tons plus clairs et plus doux.

Au <sup>XIV</sup><sup>e</sup> et pendant la première moitié du <sup>XV</sup><sup>e</sup> siècle, les peintures décoratives riches présentent à peu près la même coloration que les fonds dans les peintures historiées, c'est-à-dire que l'or et les couleurs vives, telles que le bleu et le rouge, y dominent généralement.

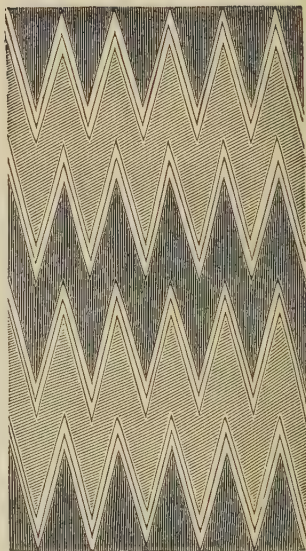
Les peintres décorateurs de la période ogivale non seulement cherchaient à produire, dans leurs œuvres, une coloration harmonique par l'emploi judicieux des tons, ils s'attachaient aussi à donner, aux dessins des ornements, des formes en harmonie avec la place que ceux-ci occupaient dans un monument. L'expérience leur avait appris qu'un ornement appliqué sur une surface modifie sensiblement celle-ci. Sur les moulures et les bandeaux courant horizontalement, ils plaçaient des ornements dont les dessins suivaient la même direction; sur les piliers, les colonnes et toutes les parties verticales, destinées à porter les charges et devant, par conséquent, paraître rigides, ils se servaient régulièrement d'ornements ascendants, tels que torsades, lignes brisées ou à ressauts (fig. 285), zigzags, chevrons (fig. 286), etc. Nous donnons deux exemples de dessins que l'on rencontre assez souvent, en France, sur les colonnes du <sup>XIII</sup><sup>e</sup> siècle; le second (fig. 286), emprunté à l'église de Boscherville, est un chevronné rouge laqueux et vert vif sur fond blanc, avec filet brun rouge vif interposé.

Sur les surfaces planes, par exemple dans les arcatures décoratives sous les appuis des fenêtres basses, on a souvent reproduit des étoffes et des tentures. Au <sup>XV</sup><sup>e</sup> siècle, il n'est pas rare de trouver, sur les murs des chapelles consacrées à un saint, les attributs caractéristiques de ce saint disposés symétriquement sur un fond coloré. On a découvert, il y a quelque temps,

Fig. 285.



Fig. 286.



Peintures décoratives de colonnes au XIII<sup>e</sup> siècle. (Développement)  
des peintures de ce genre à l'église de Sainte-Gudule à Bruxelles. Dans la chapelle de Sainte-Barbe, on voyait des tours; dans celle de Saint-Antoine le tau et la clochette (fig. 287); et dans une autre l'Agneau divin (fig. 288).

Fig. 287.



Fig. 288.



Peintures décoratives à l'église de Sainte-Gudule à Bruxelles.

Des raisons d'économie et, dans les églises cisterciennes, les prescriptions de la règle monastique furent cause que, parfois aussi, on employa un



mode de peinture décorative très simple, consistant dans l'imitation des pierres d'appareil : on traçait sur un fond plus ou moins clair des lignes de couleurs variées (brunes, rouges ou jaunes) juxtaposées, figurant les joints de l'appareil, et quelquefois accompagnées de certains ornements (fig. 290). L'église de l'abbaye de Villers était décorée autrefois d'après ce système, qui paraît avoir été assez fréquemment adopté en Belgique; les pierres sont jaunes et les lignes rouges et brun rouge (fig. 289).

Fig. 289.



Fig. 290.



Peintures décoratives de surfaces planes.

De même que la peinture historiée et légendaire, la peinture décorative du moyen âge n'admet ni perspective ni trompe-l'œil; elle conserve aux monuments leurs parois planes et opaques, et ne cherche pas à les éloigner, pour ainsi dire, du spectateur par l'emploi de la perspective linéaire et aérienne. C'est surtout dans les parties des peintures figurant des membres d'architecture, par exemple des arcatures, des colonnes, etc., qu'on voit que l'artiste n'a aucune prétention de simuler une ornementation en relief; ce qu'il a en vue c'est tout simplement un effet décoratif. Il ne songe, en aucune manière, à reproduire exactement les dimensions relatives, le modelé, l'apparence réelle des reliefs, des moulures, des colonnes et des chapiteaux, mais il se contente d'interpréter ces formes et de les faire concourir ainsi à l'embellissement des monuments.

Fort peu de monuments de la période ogivale ont conservé leurs peintures assez complètement pour pouvoir donner une idée précise du système mis en œuvre et de l'effet obtenu. Le plus remarquable, et dont la riche décoration a d'ailleurs été l'objet d'une restauration aussi habile que savante, est la Sainte-Chapelle de Paris. Dans les pays rhénans on peut citer : le baptistère de l'église de Saint-Géréon à Cologne, le chœur de l'ancienne abbatale de Brauweiler et la chapelle de l'Ordre Teutonique à Ramersdorf. En Belgique,

indépendamment des exemples que nous avons déjà fait connaître, on peut encore signaler les fresques de la voûte de la chapelle castrale de Ponthoz comme un spécimen très intéressant de la peinture murale de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle.

La statuaire et la sculpture d'ornement participaient au système général de la décoration picturale; aussi beaucoup de statues et de bas-reliefs ont conservé jusqu'aujourd'hui des traces notables de la dorure et de la polychromie au moyen desquelles elles s'harmonisaient avec les vitraux et les fresques des murs.

Au surplus, si le principe de la polychromie complète des édifices existait dans la pensée des constructeurs, s'il répond à une sorte de besoin du style ogival, « toutefois, on peut en général, comme le dit M. Jules Helbig, diviser en deux systèmes différents les peintures qui ornaient les constructions du moyen âge. Il en est dont la décoration picturale paraît avoir été conçue d'un jet et exécutée de même. Elle embrasse toutes les parties de l'édifice, et l'ornementation de chacune d'elles a été combinée pour produire un effet général; elle est subordonnée à un plan d'ensemble. Le système poursuivi dans le monument tout entier suppose naturellement des ressources et des moyens d'exécution considérables; un donateur unique, et l'intention de produire un grand effet. L'emploi de ce système est assez rare sans doute, à cause précisément des ressources importantes qu'il exigeait. Mais il en existe un autre, auquel on peut généralement reporter les traces des peintures que l'on voit dans nos monuments religieux. Là, ce complément pictural, quoique désiré et prévu, semble avoir été, quant à l'exécution, abandonné à la dévotion, à l'esprit de sacrifice et à l'initiative des fidèles. Dans ce mode de décoration, les différentes parties du monument sont ornées de peintures, isolément, quelquefois à d'assez longs intervalles quant au temps, c'est-à-dire par des donateurs et des artistes appartenant à des époques différentes et qui, chacun à son tour, n'ont eu en vue que la décoration d'une portion du monument, sans trop se préoccuper, ni du travail de même nature qui avait pu précéder leur travail dans une autre partie de l'édifice, ni des éventualités de l'avenir. Ici, il n'y a pas à proprement parler de système. L'œuvre a simplement pour but de donner satisfaction à la dévotion particulière. Le fidèle a fait peindre une chapelle, comme il aurait donné la peinture d'un vitrail, laissant à la générosité d'autres fidèles, appartenant peut-être à d'autres générations, le soin de continuer et de parfaire l'œuvre commencée. » *Les anciennes peintures murales dans la Monographie de l'église paroissiale de Saint-Jacques à Tournai*, par L. CLOQUET, p. 140.

Il est donc établi qu'autrefois la plupart des églises ogivales étaient ornées de peintures décoratives; des restes de ces peintures, découverts récemment sous le badigeon de la plupart de nos monuments du moyen âge, fournissent la preuve certaine de ce fait. Quelquefois cependant, les parois des murs ne recevaient pas de décoration et apparaissaient dans la couleur même des matériaux employés. Les voûtes de l'église de Sainte-Waudru à Mons, construites en briques rouges, n'ont reçu jusqu'aujourd'hui ni plâtre ni badigeon. D'autres fois on s'est contenté de ne polychromer que les nervures des voûtes, soit dans toute leur longueur (chœur de la cathédrale de Tournai) soit aux environs de la clef seulement (chapelle absidale de l'église de Saint-Pierre à Louvain). Dans ces derniers exemples les tympans des voûtes sont grisâtres ou légèrement teintés.

La décadence de la peinture monumentale, tant décorative qu'historiée et légendaire, date de la dernière moitié du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle; elle devient complète dès le commencement du siècle suivant. Les peintures des voûtes des églises de Saint-Paul et de Saint-Jacques à Liège et de Notre-Dame à Huy ne remontent qu'au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle; elles consistent dans des rinceaux et arabesques en style de la renaissance.

La restauration des monuments de la période que nous étudions et la décoration des édifices modernes qui lui empruntent leur style d'architecture ont fait surgir un certain nombre de travaux de peinture murale; et — nous le constatons avec bonheur — en certains cas, les artistes qui les ont exécutés se sont efforcés de mettre en pratique les principes que nous venons d'énoncer.

En général il y a lieu d'encourager les travaux de ce genre parce qu'ils tendent à faire renaître dans les esprits et dans le sentiment populaire les véritables principes esthétiques, qui veulent que tous les arts concourent harmonieusement à produire un effet unique sur l'âme. Il y a lieu aussi à les juger avec indulgence, parce que — il convient de le rappeler — les traditions de la peinture murale ont été perdues pendant une série de siècles, et, comme le fait observer Viollet-le-Duc, « la peinture décorative est une des parties de l'architecture les plus difficiles à appliquer, précisément parce que ses lois sont essentiellement variables en raison du lieu et de l'objet ». *Dictionnaire de l'architecture*, VII, p. 79.

Toutefois, dans la pratique de la peinture décorative moderne, il arrive souvent que l'on remplace par des toiles peintes dans l'atelier de l'artiste, les peintures qui, autrefois, étaient exécutées directement sur les murs des

édifices. On ne saurait excuser ce procédé que dans des cas entièrement exceptionnels où une lumière suffisante fait défaut dans la place à décorer par la peinture ; encore est-il souvent préférable, dans ces cas peu communs, de recourir à la lumière artificielle pour faire ces peintures. On comprend facilement que l'artiste, travaillant dans le local et dans la place précise que son œuvre doit décorer, a infiniment plus de chances de ne point perdre de vue l'harmonie de l'ensemble, à laquelle chacun de ses coups de pinceau doit concourir. Or le mérite par excellence de toute peinture de cette nature est de se lier intimement à l'harmonie générale.

L'usage des toiles peintes dans l'atelier, puis fixées par le moyen de la céruse, des colles ou des enduits, sur les surfaces qu'elles doivent décorer, est né de l'inintelligence ou de l'oubli des véritables principes de l'art décoratif, ainsi que de la tendance d'un certain nombre d'artistes de se créer, pour l'exécution de leurs ouvrages, la plus grande facilité matérielle possible.

32. **Croix de consécration.** Le Pontifical romain prescrit que, pour la dédicace d'une église, douze croix soient peintes ou sculptées sur les colonnes ou les parois intérieures de l'édifice. Ces croix, que le prélat consécrateur oint avec le saint crême, doivent rester apparentes. Dès la période romane, l'usage s'établit d'orner ces croix, qui généralement étaient peintes. Les croix de consécration remontant à la période romane sont devenues très rares ; il en existe de très curieuses à l'oratoire carlovingien de Nimègue. On en a retrouvé un grand nombre de l'époque ogivale sous les épaisses couches de badigeon dont l'intérieur de nos églises anciennés a été couvert au moment de la renaissance. Toutes sont traitées avec grand soin et richement colorées. En voici trois exemples ; la fig. 291 reproduit une croix, probablement du <sup>XV</sup><sup>e</sup> siècle, découverte sur les colonnes de la nef de Sainte-Gudule à Bruxelles ; la croix est d'un rouge vif, le cercle vert foncé, et le champ jaune.

Fig. 291.

Fig. 292.

Fig. 293.



Croix de dédicace ou de consécration  
à S.-Gudule à Bruxelles. à la chapelle de S.-Barbe de la cathédrale de Bruges.



Les fig. 292 et 293 donnent deux croix de la fin du <sup>XV</sup><sup>e</sup> siècle trouvées, sous le badigeon, dans la chapelle de Sainte-Barbe à la cathédrale de Bruges ; elles sont de couleur brun rouge.

Il arrive parfois que les douze croix de consécration, du <sup>XIII</sup><sup>e</sup> et du <sup>XIV</sup><sup>e</sup> siècle, sont portées par les figures des apôtres peintes ou sculptées. Tout le monde connaît les statues des apôtres qui, à la cathédrale de Cologne et à la Sainte-Chapelle de Paris, tiennent en main des disques avec les croix de consécration de ces édifices.

A l'église de Saint-Ulric à Ratisbonne, édifice du <sup>XI</sup><sup>e</sup>-<sup>XIII</sup><sup>e</sup> siècle, on voit les douze croix de consécration sculptées en relief ; elles consistent dans une croix grecque pattée inscrite dans une guirlande.

#### § 4. — AUTELS, TABERNACLES, PISCINES, STALLES, BANCS DES OFECIANTS, JUBÉS ET CLOTURES DU CHŒUR.

1. **Autels.** Comme nous l'avons déjà fait observer (ci-dessus, I, p. 181), l'autel proprement dit est la table de pierre sur laquelle le prêtre offre le saint sacrifice de la messe. Sans cette table l'autel n'existe pas, et elle forme, à elle seule, tout l'autel. Cette table est en pierre, parce que l'autel est la figure et le symbole de Notre-Seigneur Jésus-Christ lui-même. Aussi, pendant les huit premiers siècles de notre ère, l'Église a-t-elle voulu, par respect pour ce beau symbolisme, que l'autel restât entièrement libre ; elle défendit sévèrement d'y déposer le moindre objet, si ce n'est le livre des Évangiles et la custode eucharistique avec les saintes espèces. Dans le cours du <sup>IX</sup><sup>e</sup> siècle, le pape Léon IV permit d'y placer des châsses contenant des reliques de saints. Lorsque l'autel se composait d'une masse cubique, comme cela avait lieu le plus souvent pendant les périodes latine et romane, ses faces étaient ou revêtues de lames d'or, d'argent et de cuivre doré et émaillé, ou décorées de sculptures et de peintures, ou couvertes de draperies en étoffes précieuses. Quelquefois, surtout dans les grandes églises, l'autel était placé sous un ciborium ou baldaquin porté sur quatre colonnes, entre lesquelles on suspendait, sur des tringles, les voiles ou *courtines*, qu'on tirait, pendant certaines parties de l'office, pour dérober les ministres sacrés aux regards des assistants. A la fin du <sup>XI</sup><sup>e</sup> siècle, on introduisit aussi l'usage des *retables*.

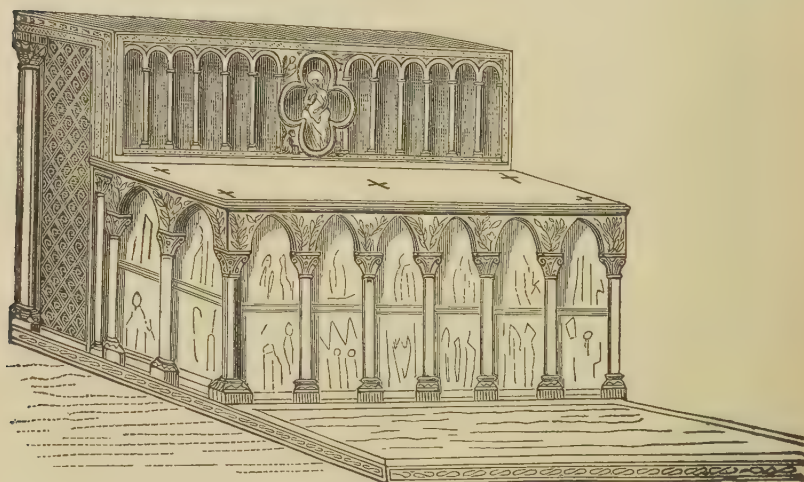
Remarquons cependant que tous ces accessoires étaient conçus et disposés de manière à ne nuire en aucune façon au symbolisme sublime de l'autel proprement dit. « Tant que le clergé, dit Viollet-le-Duc, maintint les an-

ciennes traditions, et jusqu'au moment où il fut entraîné par le goût quelque peu désordonné du XVI<sup>e</sup> siècle, il sut conserver à l'autel sa signification première... Toujours simple de forme, que sa matière fût précieuse ou commune, il était entouré de tout ce qui devait le faire paraître saint aux yeux des fidèles, sans que ces accessoires lui ôtassent ce caractère de simplicité et de pureté que le faux goût des derniers siècles lui a enlevé. » *Dictionnaire de l'architecture*, II, p. 21.

Nous étudierons successivement *a) l'autel proprement dit. b) les parements, c) le ciborium, d) les courtines, et e) les retables* de la période ogivale

*a) Autel proprement dit.* Comme ceux de la période romane, les autels de l'époque ogivale se composaient le plus souvent d'un simple massif de maçonnerie, n'offrant régulièrement aucune espèce d'ornementation peinte ou sculptée. Ces massifs étaient entourés de draperies dont les couleurs variaient aux différents jours de fête. Quelquefois, mais rarement, on décorait les faces libres de ces autels au moyen d'arcatures ogivales aveugles, dont les retombées étaient portées sur des colonnettes ou des pieds-droits engagés dans le massif; les arcatures recevaient des peintures historiées et décoratives, ou des statues et des bas-reliefs. Voici (fig. 294) un autel de ce genre, qui existait autrefois dans une des chapelles absidales de l'église de Saint-Denis

Fig. 294.



Autel de Saint-Firmin à Saint-Denis près de Paris. (XIII<sup>e</sup> siècle).

près de Paris. Les colonnettes étaient incrustées de mosaïques, et alternativement cylindriques ou prismatiques ; les entre-colonnements renfermaient des peintures historiées reproduisant la légende de saint Firmin, évêque d'Amiens, auquel la chapelle était dédiée. Les feuillages des écoinçons et les chapiteaux des colonnettes étaient colorés en vert.

Dans les autels pleins ou massifs, décorés d'arcatures, celles-ci sont formées au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup> siècle par des ogives équilatérales ou des arcs en tiers point, au XV<sup>e</sup> par des ogives infléchies ou en accolade, et au XVI<sup>e</sup> par des arcs surbaissés ou en plein cintre. On voit, à l'église de Vianden, un petit autel en pierre, du XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle, dont la face antérieure est décorée de quatre arcatures à redents fleuronés.

On trouve aussi des autels de la période ogivale, ayant, comme précédemment (I, p. 420), la forme d'une table portée par deux ou un plus grand nombre de colonnettes (ci-dessous, p. 215, fig. 297). Il y en a même dont la table repose en avant et aux angles sur des colonnettes, et en arrière sur un massif triangulaire. Ces derniers autels, dont on voit des gravures dans DE CAUMONT, *Architecture religieuse*, 5<sup>e</sup> éd., pp. 529 et 683, présentent quelque analogie avec l'autel de Ratisbonne, que nous avons reproduit ci-dessus, I, p. 420, fig. 474.

Au moyen âge les autels étaient toujours en pierre, jamais en bois. On les consacrait en même temps que l'église ou la chapelle où ils se trouvaient, car on ne connaissait pas encore alors les petites pierres consacrées que l'on peut enchâsser dans un autel non bénit, de bois ou de pierre, et dont on se sert si souvent aujourd'hui (1). Lorsque anciennement on voulait célébrer les offices divins dans un édifice religieux avant qu'il fut entièrement terminé, comme cela arrivait pour les grandes églises dont la construction dura quelquefois plusieurs siècles, on consacrait le chœur ou toute autre partie achevée, afin de pouvoir procéder ainsi à la consécration d'un autel *fixe* en pierre.

Le maître-autel des églises cathédrales, collégiales et monastiques, conserva, pendant la période ogivale presque tout entière, une forme simple et éminemment symbolique. Généralement il était ou entièrement dépourvu de retable (2), ou surmonté d'un retable peu élevé. On y voyait un crucifix, le

(1) Ces pierres, nommées autels portatifs dans le langage liturgique, diffèrent notablement des autels portatifs du moyen âge. Ces derniers, désignés dans les anciens documents sous le nom d'*altaria gestatoria*, *portatilia*, *viatica* et *itineraria*, étaient richement ornés et on ne les employait qu'en voyage. Voyez ci-dessus, I, pp. 190 et 432.

(2) Durand, évêque de Mende, qui écrivait vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle, indique clairement,

Fig. 295.



Maître-autel du  $xv^e$  siècle, tiré du manuscrit n° 9232, fol. 610, de la Bibliothèque royale à Bruxelles, datant de 1460 environ.

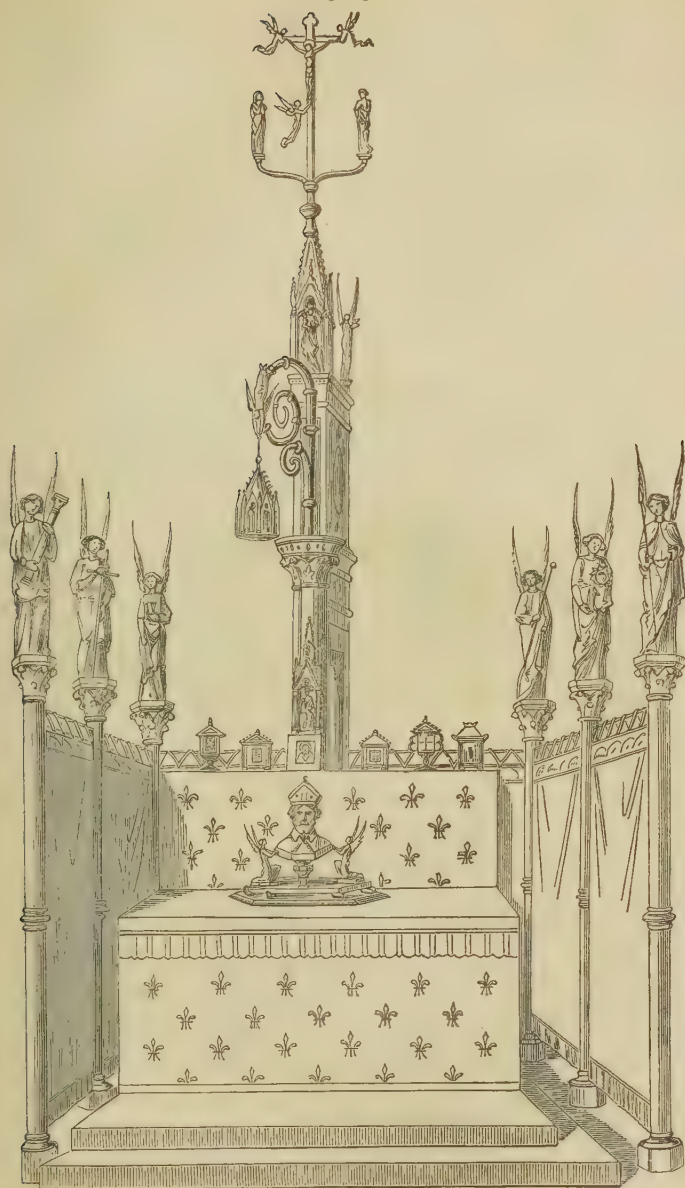
livre des Évangiles, deux chandeliers (fig. 295), et parfois, comme nous l'apprend encore Durand (*Rational*, liv. I, ch. 2, n. 5), une arche ou un tabernacle pour la conservation de la sainte Eucharistie. Une autre manière de réserver le Saint-Sacrement, suivie en certaines contrées pour le moins dès le  $xiii^e$  siècle, est celle dont le souvenir nous a été conservé par un intéressant tableau du  $xvi^e$  siècle, représentant le

maître-autel de l'ancienne cathédrale d'Arras avec tous ses accessoires. Nous donnons (fig. 296) la gravure de ce curieux tableau. Un montant carré, placé derrière l'autel, s'élève par deux étages à une grande hauteur, et s'amortit en pinacle surmonté d'un crucifix. A mi-hauteur du montant se trouve la naissance d'une crosse gracieuse, à la volute de laquelle est suspendue, au moyen d'une chaînette, la custode eucharistique en forme de tourelle. « Cet autel, dit Viollet-le-Duc, datait certainement du  $xiii^e$  siècle, sauf peut-être la partie supérieure de la suspension, la croix, qui paraît appartenir au  $xv^e$ . Ce charmant monument était construit partie en marbre blanc, partie en argent naturel ou doré. La pile postérieure derrière le retable était en marbre rehaussé de quelques dorures; elle portait une petite statue de la Vierge sous un dais couronné d'un crucifement en argent avec saint Jean et la

dans son *Rational*, liv. IV, ch. 34, n. 11, que, de son temps, les autels principaux n'avaient ordinairement pas de retable; il nous montre, en effet, l'officiant placé d'un côté de l'autel et les ministres de l'autre, se regardant mutuellement.



Fig. 296.



Maître-autel de l'ancienne cathédrale d'Arras, (xiii<sup>e</sup> siècle).

Vierge; trois anges reçoivent le précieux Sang de Notre-Seigneur dans de petites coupes. Derrière le dais de la Vierge était un ange en vermeil sonnant de l'olifant. Une crosse en vermeil à laquelle s'attachait un ange aux ailes déployées soutenait le saint ciboire, suspendu par une petite chaîne. » *Dictionnaire de l'architecture*, II, p. 28.

Dans les églises cathédrales et abbatiales il y avait, comme dans beaucoup d'églises romanes (ci-dessus, I, p. 427), un autel des reliques, situé au fond du sanctuaire, derrière le maître-autel, près de l'abside orientale de l'église. On voit encore aujourd'hui, dans quelques églises anglaises, qui, au XVI<sup>e</sup> siècle, ont passé aux mains des protestants, des vestiges de l'autel des reliques.

Les grandes châsses continuèrent à être exposées derrière l'autel, de manière à permettre aux fidèles de passer au-dessous; voyez ci-dessus, I, p. 427. Elles étaient quelquefois surmontées d'un baldaquin. La fig. 297, que nous donnons d'après VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire de l'architecture*, II, p. 42, fait connaître cette disposition. Cet autel des reliques nous semble offrir un excellent modèle aux sculpteurs et aux architectes pour dresser, en style ogival du XIII<sup>e</sup> siècle, le plan d'un maître-autel destiné à une église de second ou de troisième ordre, ou d'un autel du Saint-Sacrement pour une cathédrale ou une collégiale. La châsse en forme d'arche, abritée par un baldaquin, remplacerait avantageusement le tabernacle moderne, pivotant dans un cylindre creux et présentant trop de ressemblance avec le tour d'un hospice d'enfants trouvés. Rarement on plaçait les châsses au niveau du sol, comme dans l'autel de Saint-Firmin, que nous avons reproduit ci-dessus, p. 210, fig. 294, où la châsse se trouvait, derrière l'autel, sur le pavement, et était protégée par le grillage que rend notre gravure.

Parmi les autels secondaires des grandes églises nous devons une mention spéciale à l'autel adossé à la clôture qui, sous le jubé ou doxal, séparait le chœur de la nef principale. Il se trouvait du côté de celle-ci, et l'on y célébrait les offices : dans les cathédrales et les collégiales pour le peuple, et dans les églises monastiques pour les frères convers ou laïques et les personnes étrangères à la communauté. De là le nom d'*autel des laïques*, *altare laïcorum*, qu'on lui a donné quelquefois. On l'a appelé également *autel de la Sainte-Croix*, *altare sanctae Crucis*, parce qu'il était dominé par la croix triomphale placée au-dessus du tref ou du jubé, et, par conséquent, au-dessus de l'autel lui-même. Ensuite il arrivait souvent qu'il était dédié à la vraie

Fig. 297.



Autel de la chapelle de la Sainte-Vierge à l'église de Saint-Denis près Paris.  
(xiii<sup>e</sup> siècle).

Croix. Sur le plan de l'abbaye de Saint-Gall, dressé vers l'année 820, que nous avons reproduit sur petite échelle ci-dessus, I, p. 523, un *autel du Saint-Sauveur sous la croix*, *altare sancti Salvatoris ad crucem*, est indiqué au milieu de la nef principale sous une grande croix désignée par les mots *crux pia, vita, salus miserique redemptio mundi*. A l'église de Saint-Michel de Hildesheim, consacrée en 1033, on voyait jusqu'en 1810, derrière l'autel placé dans la nef contre la clôture du chœur, la célèbre colonne, haute de 4 1/2 mètres environ, que saint Bernward, évêque de cette ville (993-1022) avait fait couler en bronze. Cette colonne, qui se trouve aujourd'hui sur la place publique près du *Dom*, a son fût orné de vingt-huit bas-reliefs représentant différentes scènes de la vie de Notre-Seigneur, et servait de support à la croix triomphale. On l'appelle vulgairement *Bernwardssäule*, c'est-à-dire *colonne de saint Bernward*.

b) *Parements*. Les *parements d'autel* sont les draperies et les revêtements dont on couvre les faces verticales d'un autel, et quelquefois aussi le retable; on s'en sert encore aujourd'hui dans beaucoup de contrées. On les désigne vulgairement sous le nom d'*antependium*.

Au moyen âge presque tous les autels recevaient des parements. Ces parements étaient en étoffes précieuses; quelquefois aussi ils consistaient dans des plaques d'or, d'argent et de cuivre doré et émaillé, ou des panneaux de bois couverts de peintures. Les représentations d'autels que l'on rencontre, en assez grand nombre, sur les bas-reliefs et dans les vignettes des manuscrits du moyen âge nous montrent régulièrement l'autel couvert de riches parements.

Les parements métalliques, assez communs pendant les périodes latine et romane, devinrent plus rares à partir de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, et peu à peu leur usage fut complètement abandonné. Pendant l'époque ogivale, les parements en étoffe furent, pour ainsi dire, les seuls connus. Leur couleur concordait avec celle des vêtements liturgiques et variait, par conséquent, selon les fêtes. Il y en avait en toile, en soie et même en velours; les plus riches étaient couverts de broderies et ornés de pierreries. On y représentait des figures de saints et des scènes historiques ou légendaires. Quelques-uns ont été conservés jusqu'à nos jours; on en rencontre un assez grand nombre et de très beaux dans les églises et les musées de l'Allemagne et de l'Autriche; voyez en la nomenclature dans OTTE, *Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie*, 5<sup>e</sup> éd., I, p. 137. Il existe également, à l'église de



Saint-Martin à Liège, un superbe parement brodé, remontant au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. M. Jules Helbig, dans son *Histoire de la peinture au pays de Liège*, p. 48-49, donne une excellente reproduction lithographique de ce chef-d'œuvre de la broderie liégeoise au moyen âge. Les *Annales archéologiques* de Didron ont décrit et reproduit un riche parement brodé du XIV<sup>e</sup> siècle, dit de Charles V; voyez tome XXV, p. 103, 160 et 167.

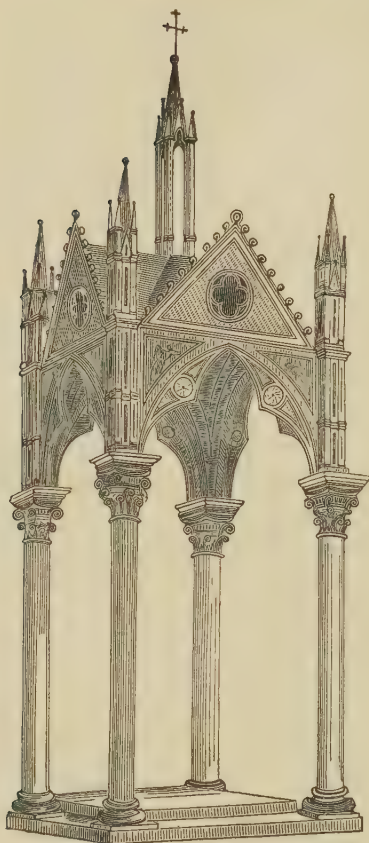
Les parements ordinaires étaient faits d'étoffes unies ou offrant des dessins réguliers et uniformes. Celui du maître-autel d'Arras (fig. 296) avait son champ parsemé de fleurs de lis; celui de la miniature du manuscrit de Bruxelles (fig. 295) est vert et décoré d'un résillé d'or.

c) *Ciborium*. L'usage du ciborium, ou baldaquin abritant l'autel en signe de respect, resta assez général jusqu'au XII<sup>e</sup> ou XIII<sup>e</sup> siècle; mais il fut presque complètement abandonné en Belgique et en France pendant la période ogivale; dans l'Europe occidentale et septentrionale on ne se servit plus du *ciborium*, à cette époque, que comme couronnement des châsses à reliques; voyez ci-dessus fig. 297. En Allemagne, les ciboria paraissent avoir été plus communs après le XII<sup>e</sup> siècle; on en trouve encore aujourd'hui dans ce pays quelques-uns en style ogival. Il en existe, par exemple, à la cathédrale de Ratisbonne (gravure dans LÜBKE, *Vorschule*, p. 102, et OTTE, *Kunst-Archäologie*, 5<sup>e</sup> éd., I, p. 140), aux églises de Saint-Étienne à Vienne et de Sainte-Élisabeth à Marbourg (1). Chose remarquable, c'est en Italie et principalement à Rome, dans ces contrées où le style ogival n'a jamais pris naissance, que l'on voit encore de nos jours un grand nombre de *ciboria* datant de l'époque ogivale. Les plus remarquables sont ceux de Saint-Paul-hors-les-murs, de Saint-Jean de Latran, de Sainte-Marie au Trastévère, de Sainte-Marie in Cosmedin et de Sainte-Cécile. Notre fig. 298 reproduit ce dernier, qui est de marbre blanc et orné d'incrustations en mosaïques. Il recouvre, comme tous les ciboria de Rome, l'autel principal construit au-dessus de la crypte dans laquelle reposent les restes mortels de la patronne de l'église.

En France et en Belgique on suppléa quelquefois à l'absence du ciborium proprement dit, en suspendant, au-dessus de l'autel, un dais sculpté ou en étoffes précieuses. Au commencement du XIV<sup>e</sup> siècle, un dais rectangulaire,

(1) Dans la 5<sup>e</sup> édition de sa *Kunst-Archäologie*, I, p. 138 et sv., Otte donne la liste de tous les ciboria qui existent encore en Allemagne, et reproduit, en élévation géométrale, un intéressant ciborium du XIII<sup>e</sup> siècle, qui surmonte un autel adossé à un mur dans l'ancienne église monastique de Hamersleben aux environs d'Oschersleben près de Magdebourg.

Fig. 298.



Ciborium de l'autel de Sainte-Cécile au  
Trastévère à Rome (xiv<sup>e</sup> siècle).

était peu élevé; voyez les fig. 295 et 296. Ces voiles, de même que les parements, étaient ordinairement très simples; quelquefois cependant on y figurait, soit par le tissage, soit par la broderie, des ornements, des figures et des sujets religieux. Ils étaient régulièrement attachés à des tringles portées assez souvent par quatre ou six colonnettes, de cuivre ou de bois, surmontées de figures d'anges tenant en main des cierges ou les divers instruments de la passion. La couleur des voiles variait probablement selon les jours de fête et les différents temps de l'année liturgique.

couvert de soie semée de fleurs de lis d'or, était suspendu au-dessus du maître-autel de la cathédrale d'Amiens. On voit encore aujourd'hui, à l'église de Léau, un autel du xvi<sup>e</sup> siècle couronné d'un dais sculpté.

Le ciborium nous paraît offrir le moyen le plus apte pour inspirer aux fidèles le respect et la vénération dus à l'autel proprement dit, symbole du Sauveur. Mieux que tous les autres accessoires, sans en excepter le retable, il atteint ce but en protégeant l'autel sans cependant se confondre avec lui, et conserve ainsi à l'autel toute sa signification symbolique. Le retable, au contraire, relié en quelque sorte à l'autel et faisant corps avec lui, détourne l'attention des fidèles et la fixe sur l'accessoire au grand détriment de l'objet principal, qui est l'autel proprement dit.

d) *Courtines*. On appelle *courtines* les voiles suspendus aux deux côtés latéraux de l'autel, et derrière le retable lorsque celui-ci

L'usage des courtines ou voiles latéraux d'autel a été conservé en Belgique pour le moins jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle.

Outre les courtines de l'autel, on se servait encore, pendant le moyen âge, de deux autres espèces de voiles liturgiques. « Il est à remarquer, dit Durand de Mende, que l'on suspend trois sortes de voiles dans l'église, à savoir : celui qui couvre les choses saintes, celui qui sépare le sanctuaire du clergé, et celui qui sépare le clergé du peuple.... Le premier voile, c'est-à-dire les rideaux que l'on tend des deux côtés de l'autel, lorsque le prêtre commence l'offertoire, a été figuré... par ce qui est dit dans l'Exode : *Moïse mit un voile sur sa figure, parce que les fils d'Israël ne pouvaient soutenir l'éclat de son visage*; et, comme le dit l'Apôtre, ce voile est encore aujourd'hui sur le chœur des juifs. Le second voile, que, pendant le carême, on étend devant l'autel, au moment de la messe, a été symbolisé par celui qui était suspendu dans le tabernacle et qui séparait le saint des saints du lieu saint... Ce voile cachait l'arche au peuple; et il était tissu avec un art admirable et orné d'une belle broderie de diverses couleurs; il se déchira lors de la passion du Seigneur; et, à son imitation, les courtines sont encore aujourd'hui tissées de diverses couleurs très belles... Le troisième voile a tiré son origine de la clôture qui, dans la primitive Église, faisait le tour du chœur et ne s'élevait que jusqu'à hauteur d'appui; ce qui s'observe encore dans quelques églises... Cependant, de nos jours, on dresse généralement ou on place un voile, ou bien enfin on élève un mur entre le clergé et le peuple, afin qu'ils ne puissent se voir réciproquement, comme si l'on disait, par cette action même au prêtre : *Dé-tourne tes yeux, pour qu'ils ne voient pas la vanité*. Mais, le jour de la parascève ou vendredi-saint, on ôte tous les voiles de l'église, parce que, au moment de la passion du Seigneur, le voile du temple fut déchiré, et que c'est par elle que nous a été révélée l'intelligence du roi spirituel, qui auparavant était caché à nos yeux... Cependant, le voile qui sépare le sanctuaire du clergé est tiré ou enlevé à l'heure de vêpres de chaque samedi de carême, quand l'office du dimanche est commencé, afin que le clergé puisse regarder dans le sanctuaire, parce que le dimanche rappelle le souvenir de la résurrection... Aux jours de fête aussi où on lit neuf leçons pendant le carême, le voile est levé et tiré. Mais cet usage n'existe pas ainsi depuis la première institution de l'Église, parce qu'alors aucune fête n'était célébrée solennellement pendant le carême... Aux fêtes on tend aussi les courtines dans les églises pour les orner, afin que de visibles ornements émeuvent

notre âme pour les invisibles. Ces courtines sont parfois teintes de diverses couleurs, afin que, par la variété de ces couleurs, on voie et on sache que l'homme, qui est le temple de Dieu, doit être orné de la variété et de la diversité des vertus. La courtine blanche représente la pureté de la vie ; la rouge, la charité ; la verte, la contemplation ; la noire, la mortification de la chair ; la grise, la tribulation. On met aussi parfois sur les courtines blanches des draperies de différentes couleurs, pour exprimer que notre cœur doit être purgé des vices, et qu'il doit avoir au dedans de lui-même les courtines des vertus et la variété des couleurs des bonnes œuvres. » *Rational*, liv. I, ch. 3, nos 35-39.

Le grand voile que l'on suspendait pendant le carême à l'entrée du chœur ou du presbytère était appelé *voile du temple*, *velum templi* ; les voiles dont on recouvrait, au même moment, les crucifix, les retables et les statues des saints, étaient désignés sous le nom général de *voiles de carême*, *vela quadragesimalia*. Voici comment M. James Weale parle des voiles liturgiques, autrefois en usage pendant le carême : « Ainsi qu'on le sait, dit-il, avant les ravages funestes exercés par les iconoclastes du XVII<sup>e</sup> siècle, le chœur de chaque église était séparé de la nef par un jubé ou écran surmonté d'un grand crucifix accompagné des statues de la sainte Vierge et de saint Jean. Le lundi après le dimanche de quinquagésime, le matin de bonne heure, on suspendait un grand voile, appelé *velum templi*, au devant de ce jubé dans les églises paroissiales, ou au devant du tref, qui séparait du chœur le presbytère ou sanctuaire dans les cathédrales et dans les églises collégiales et conventuelles. Dans les églises dont le chœur était entouré d'un ambulatoire, on suspendait d'autres voiles de pilier à pilier autour du chevet, de manière à isoler complètement le sanctuaire. En même temps, on fermait les diptyques et les triptyques, ainsi que les volets polyptyques dont étaient munies la plupart des statues qui ornaient l'intérieur de nos églises. On recouvrait les autres, de même que les reliquaires, les évangélistes, lorsque la reliure de ceux-ci était ornée d'images ou incrustée de reliques, et le tabernacle où reposait le très saint Sacrement, de voiles en toile ou en soie blanche, marqués d'une petite croix rouge... Dans la plupart des églises le *velum templi* était blanc et en toile de lin ; les autres voiles étaient blancs et avaient une ou plusieurs petites croix rouges, appliquées ou cousues dessus... Le *velum templi* restait tendu devant l'autel jusqu'à la messe du mercredi saint. Il n'était replié, dans la plupart des églises, que pendant l'Évangile et au moment de l'élévation. Seulement les dimanches et les jours de fête de première



classe, on le répliait depuis les premières vêpres jusqu'aux complies du lendemain. » *Beffroi*, II, p. 39-45. Il nous reste un souvenir de ces voiles dans la pratique de couvrir d'un voile violet les crucifix des autels depuis le dimanche de la passion jusqu'au vendredi-saint. Selon les prescriptions du Cérémonial romain, on devrait, pendant le même espace de temps, couvrir de voiles toutes les images et statues exposées dans les églises.

Voyez dans les *Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique*, 2<sup>e</sup> série, VI, p. 309, la reproduction en couleurs d'une ancienne miniature représentant le chœur d'une grande église pendant le temps du carême.

e) *Retable*. Comme nous l'avons dit ci-dessus, I, p. 425, l'usage des retables fut introduit vers la fin du XI<sup>e</sup> siècle. Au commencement on n'en plaça que sur les autels des reliques et sur les autels secondaires adossés à l'ambon ou placés dans le transept et dans les chapelles bordant le chœur. Dans les églises cathédrales, collégiales et monastiques de premier ordre, le maître-autel resta généralement dépourvu de retable pour le moins pendant tout le XIII<sup>e</sup> siècle. En France, en Belgique, en Allemagne, en Angleterre et dans les autres pays septentrionaux de l'Europe, il en reçut au XIV<sup>e</sup> siècle, après que le siège de l'évêque ou de l'abbé et les stalles des chanoines ou des religieux, qui jusque-là s'étaient trouvés derrière le maître-autel le long du mur de l'hémicycle absidal, eussent été transportés, dans ces contrées, en avant du sanctuaire sur les deux côtés du chœur, c'est-à-dire à l'endroit où on les voit encore aujourd'hui dans nos églises du nord. Avant ce changement dans la disposition des stalles, il eût été impossible de placer, sur le maître-autel, un retable d'une certaine élévation, sans empêcher le clergé lui-même de voir l'autel. Voici comment s'exprime à ce sujet l'abbé Thiers, dont les ouvrages fournissent tant de détails précieux sur les coutumes liturgiques d'autrefois : « Les anciens autels, dit-il, qui avoient pour caractère particulier la simplicité, étoient disposés de telle sorte que les évêques ou les prestres qui y célébroient les mystères divins et les personnes qui étoient derrière se pouvoient voir les uns les autres. En voici deux raisons qui me paraissent dignes de considération. La première est prise des sièges ou throsnes épiscopaux .. Ces sièges étoient placés derrière les autels et afin que les prélats s'y pussent asseoir, et afin qu'y étant assis, ils eussent en vue leur clergé et leur peuple... et qu'ils fussent eux-mêmes en vue à leur clergé et à leur peuple. Ainsi, où il y avoit des sièges épiscopaux, il n'y avoit point de retables; il y avoit des sièges épiscopaux au moins dans toutes les églises

cathédrales... La seconde raison est tirée de l'ancienne cérémonie pour laquelle, aux messes solennelles, le sous-diacre, après l'oblation, se retiroit derrière l'autel avec la patène, qu'il y tenoit cachée en regardant néanmoins le célébrant. » *Dissertation sur les principaux autels des églises*, éd. de 1688, p. 181. La disposition ancienne des sièges épiscopaux et des stalles a été conservée jusqu'à nos jours dans presque toutes les églises d'Italie; et elle existe également encore dans quelques églises d'Allemagne, notamment dans les cathédrales de Mayence et de Spire.

Pendant la période ogivale on s'est servi de *matières* très diverses pour les retables. Les plus anciens étaient de métal comme ceux de la période romane. Au XIII<sup>e</sup> siècle, et quelquefois déjà à la fin de la période romane, la pierre (exceptionnellement même le bois) fut substituée au métal. Dès la dernière moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, les retables de pierre semblent avoir prévalu. Vers le milieu du siècle suivant, les retables de bois sculpté devinrent plus fréquents; et, au XV<sup>e</sup> siècle, ils remplacèrent presque complètement les retables de pierre. On commença toutefois, déjà à cette époque, à introduire les panneaux peints, en forme de triptyque, qui, vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, supplantèrent, pour ainsi dire totalement, les retables sculptés.

Les volets dont les retables furent souvent munis à partir du XIV<sup>e</sup> siècle étaient, dans le commencement, décorés de sculptures à leur face intérieure, et de peintures à leur face extérieure. Mais la lourdeur des volets ornés de statues ou de bas-reliefs rendait le maniement de ces appendices fort difficile et même parfois dangereux lorsqu'il s'agissait d'ouvrir ou de fermer le retable; on préféra donc bientôt les peintures pour la décoration des deux faces des volets. On trouve des exemples de retables avec volets peints aux églises de Sainte-Dymphne à Gheel (XV<sup>e</sup> siècle), d'Oplinter (XVI<sup>e</sup> siècle) et de Saint-Denis à Liège (XVI<sup>e</sup> siècle).

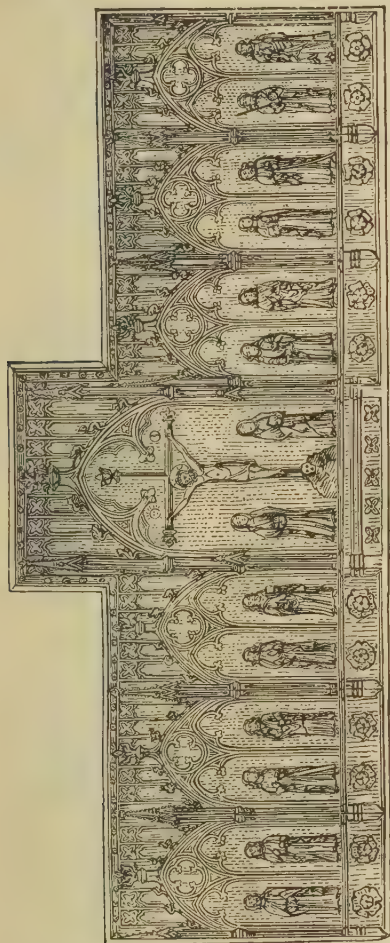
Ce que nous venons de dire de la matière dont les retables furent faits au moyen âge peut se résumer de la manière suivante : Jusqu'à la fin du XII<sup>e</sup> siècle les retables ont été généralement en métal orné d'émaux et de pierres précieuses; au XIII<sup>e</sup> siècle et pendant une grande partie du XIV<sup>e</sup> les retables en pierre, et au XV<sup>e</sup> les retables en bois sculpté ont été les plus communs. Au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle les retables étaient demandés indifféremment aux sculpteurs en bois ou aux peintres, jusqu'à ce que, vers le milieu du même siècle, les retables peints l'emportèrent définitivement sur les retables sculptés.

Les retables n'ont pas présenté la même *forme* pendant toute la période ogivale. D'ordinaire peu élevés dans le commencement, ils n'avaient aussi

qu'une faible épaisseur. Les plus anciens étaient souvent rectangulaires ; quelquefois cependant leur partie centrale avait plus de hauteur. Cette dernière forme, entrée en usage vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, persista, en certaines contrées, jusque vers le milieu du XV<sup>e</sup>. Voici (fig. 299) un retable de cette espèce, placé au XIV<sup>e</sup> siècle sur le maître-autel de l'église de Sainte-Dimphne à Gheel, et qui se trouve aujourd'hui dans une chapelle bordant le bas côté nord du chœur de la même église. On y voit, dans le compartiment central, le Christ en croix, placé entre la sainte Vierge et saint Jean, et accompagné des figures symboliques du soleil et de la lune ; les douze apôtres occupent les douze arcatures latérales.

Retable en pierre à l'église de Sainte-Dimphne à Gheel. (XIV<sup>e</sup> siècle).

Fig. 299.

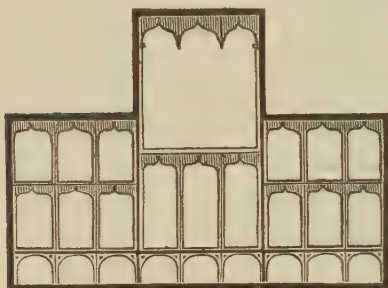


ner, de même qu'aux retables peints avec volets, le nom de *trityques* ou *polyptyques*, selon qu'ils ont trois ou un plus grand nombre de ces appendices.

En Belgique, en France et en Angleterre au XV<sup>e</sup> siècle, et dans l'Europe centrale et méridionale déjà pendant le siècle précédent, les retables abandonnent la noble et élégante simplicité qui les distinguait auparavant. Leurs

contours et leurs subdivisions se compliquent davantage, à mesure que l'on approche de la fin de la période ogivale. Voici (fig. 300 à 303), rangés par ordre chronologique, quelques plans de retables du <sup>xv</sup><sup>e</sup> et du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle. Par la simple comparaison de ces gravures on se rendra un compte exact et facile des transformations successives subies par ces objets depuis la fin du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> jusqu'au milieu du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle. Terminés d'abord, comme au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> et au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, par des lignes droites horizontales, et dépourvus ordinairement de tout crêtage (fig. 300), les encadrements des retables du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle

Fig. 300.



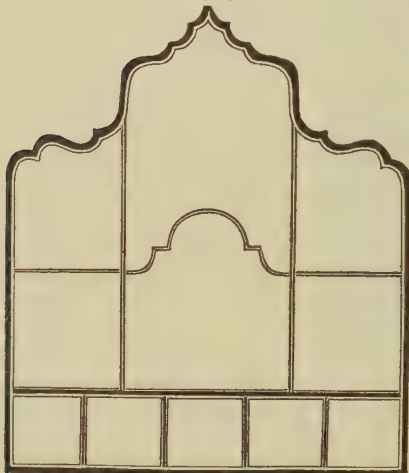
Retable du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, à l'église  
du béguinage de Tongres.

Fig. 301.



Retable du commencement du  
<sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, à l'église de Herenthals.

Fig. 302.



Retable du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, à l'église  
de Saint-Denis à Liège.

Fig. 303.



Retable du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, à l'église  
de Xanten (Prusse rhénane).



passent ensuite par des transitions et par des mélanges de lignes droites et courbes (fig. 301), pour arriver enfin aux ogives infléchies, aux arcs en accolade, surbaissés ou en anse de panier, et à des courbes de tout genre (fig. 302), qu'on orna souvent, au XVI<sup>e</sup> siècle, de crochets et de fleurons. On alla même jusqu'à couronner le retable de tourelles et de pinacles, de statues et d'enlacements en forme de chiffre (fig. 303).

Nous ferons toutefois remarquer que les formes des encadrements du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle se rencontrent encore au XV<sup>e</sup> et même au XVI<sup>e</sup> siècle, surtout dans les triptyques peints. Les encadrements de ces derniers présentent toujours une plus grande simplicité que ceux des retables sculptés. Voici (fig. 304 et 305) les deux formes qu'ils affectent le plus souvent au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle :

Fig. 304.



Encadrement du triptyque peint en 1509 par Quentin Metsys (actuellement au Musée de peinture à Bruxelles).

Fig. 305.



Encadrement d'un triptyque du XV<sup>e</sup> siècle à l'église de Saint-Pierre à Louvain.

N. B. Les lignes ponctuées indiquent la subdivision que l'on rencontre parfois dans les volets, par exemple dans le retable dit de Sainte-Anne, à la cathédrale de Bruges.

Viollet-le-Duc résume, dans les termes suivants, les caractères des retables pendant les XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles : « Quant aux retables, dit-il, ils prirent une plus grande importance à mesure que le goût du luxe pénétrait dans la décoration intérieure des églises. Déjà très riches au XIII<sup>e</sup> siècle, mais renfermés dans des lignes simples et sévères, ils ne tardèrent pas à s'élever et à dominer les autels en présentant un échafaudage d'ornementation et de figures souvent d'une assez grande dimension, ou une succession de sujets couvrant un vaste champ. Les cathédrales seules conservèrent longtemps les anciennes traditions, et ne laissèrent pas étouffer leurs maîtres-autels sous ces décorations parasites. Il faut rendre justice à l'église française, cependant ; elle fut la dernière à se laisser entraîner dans cette voie fâcheuse pour la dignité du culte (1). L'Italie, l'Espagne, l'Allemagne, nous devancèrent, et

(1) La Belgique conserva les bonnes traditions bien plus longtemps que la France.

couvrirent, dès le XIV<sup>e</sup> siècle, leurs retables d'un fouillis incroyable de bas-reliefs, de niches, de clochetons, qui s'élevèrent bientôt jusqu'aux voûtes des églises. Les dossiers des autels des églises espagnoles notamment sont surmontés de retables, dont quelques-uns appartiennent au XIV<sup>e</sup>, et un plus grand nombre aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, qui dépassent tout ce que l'imagination peut supposer de plus riche et de plus chargé de sujets et de sculptures d'ornements. Sans tomber dans cette exagération, les autels de la France [et aussi ceux de la Belgique] perdent à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle l'aspect sévère qu'ils avaient su conserver encore pendant le XIII<sup>e</sup>... On n'établit plus la distinction entre l'autel et le reliquaire s'élevant derrière lui : tout se mêle et devient confus ; l'autel, le retable et le reliquaire ne forment plus qu'un seul édicule, contrairement à cette loi de la primitive Église, que rien ne doit être placé directement au-dessus de l'autel, si ce n'est le ciboire. Il ne nous appartient pas de décider si ces changements ont été favorables ou non à la dignité des choses saintes ; mais il est certain qu'au point de vue de l'art les autels ont perdu cette simplicité grave, qui est la marque du bon goût, depuis qu'on a surchargé leurs dossiers d'ornements parasites ; depuis qu'on a remplacé les suspensions du saint ciboire par des tabernacles qui s'ouvrent au milieu du retable ; depuis que les retables eux-mêmes, convertis en gradins, ont été couverts d'une quantité innombrable de flambeaux, de vases de fleurs artificielles ; depuis que des tableaux avec encadrements présentent des scènes réelles aux yeux, et viennent distraire plutôt qu'édifier les fidèles. » *Dictionnaire de l'architecture*, II, p. 49.

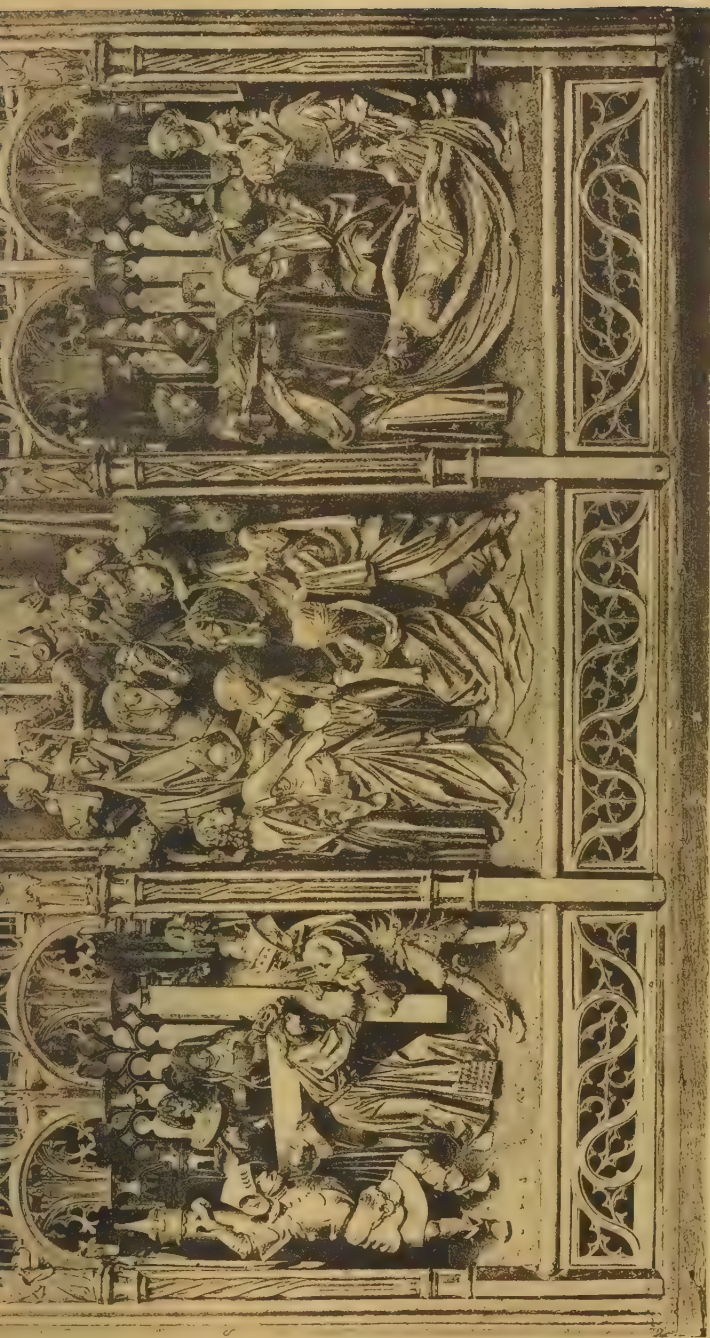
En Espagne, les retables des maîtres-autels du XV<sup>e</sup> et du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle sont ordinairement d'une élévation démesurée : ils se composent de plusieurs rangs superposés de bas-reliefs ou de peintures encadrés dans des niches ogivales. Le retable du maître-autel de la cathédrale de Tolède, qui date des premières années du XVI<sup>e</sup> siècle, s'élève jusqu'à la voûte même de l'édifice.

Les *sujets représentés sur les retables* étaient empruntés à l'histoire de l'ancien et du nouveau Testament ou à la légende des saints. Au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle on ornait les retables soit de bas-reliefs (fig. 297), soit de statuettes placées dans des arcatures (fig. 299) ; un médaillon central en forme de quadrilobe ou d'auréole se trouvait le plus souvent au centre du retable et portait l'image du Christ en croix ou assis sur l'arc-en-ciel. Au XV<sup>e</sup> siècle, les arcatures ne se rencontrent plus que rarement ; presque toujours, à cette époque, le retable est divisé en plusieurs rangées verticales et horizontales









RETABLE EN BOIS SCULPTÉ DE LA FIN DU XV: SIÈCLE.

( COLLECTION DE M. GUST. DARWENTSCHE. )



de compartiments remplis de bas-reliefs, juxtaposés et superposés les uns aux autres. La scène du crucifiement avec la sainte Vierge et saint Jean, les deux larrons et des groupes de personnages, occupe assez souvent le compartiment central, d'ordinaire plus haut et parfois aussi plus large que les compartiments secondaires. Le petit retable de la collection de M. Gust. Vermeersch que nous donnons ci-contre en phototypie fournit un spécimen très intéressant de toute une classe de retables assez communs en Belgique, notamment dans la province de Limbourg. Quelquefois cependant tout le retable est rempli par un seul grand bas-relief (retable de Calcar, dans la Prusse rhénane). Outre les scènes de la vie de Notre-Seigneur et de la sainte Vierge, on aimait à reproduire, dans les retables du <sup>xv</sup><sup>e</sup> et du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, la légende du saint sous le vocable duquel l'autel était consacré.

Dans l'Allemagne orientale, notamment en Saxe, la plupart des retables en bois, du <sup>xv</sup><sup>e</sup> et du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, ont la forme rectangulaire, et sont décorés, non de bas-reliefs, mais de statues de saints. On y voit, au centre, le Sauveur, la sainte Vierge ou le patron de l'église. Aux deux côtés de la statue principale sont placées d'autres statues de saints. On a souvent peint ou sculpté les douze apôtres sur les faces intérieures des volets de ces retables ; quelquefois ces statues sont superposées les unes aux autres de manière à former, sur chaque volet, deux rangs composés chacun de trois apôtres.

Il arrivait que le retable était destiné à servir en même temps de reliquaire. Les reliques étaient alors renfermées dans des bustes ou des statuettes qu'on plaçait sous les arcatures divisant le retable en un certain nombre de compartiments. On trouve des gravures de deux retables de cette forme et datant l'un et l'autre du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle dans BOCK, *Rheinlands Baudenkmale*, I, *Oberwesel*, p. 9 et 13. Ces retables présentent, quant à leur aspect général, quelque analogie avec le retable de Sainte-Dimphne à Gheel, dont nous donnons la gravure ci-dessus, fig. 299. On conserve, à l'église de Saint-Pierre à Louvain et à celle de Notre-Dame à Tongres, des statuettes-reliquaires en argent, qui datent du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. Il est possible qu'autrefois ces statuettes aient fait partie d'un retable à reliques.

Les retables étaient couverts, à certains moments, par des parements semblables à ceux des autels (voyez ci-dessus, fig. 296, la gravure représentant le maître-autel d'Arras), ou cachés par des voiles pendant le temps du carême.

Beaucoup de *retables peints* de la période ogivale ont été conservés jusqu'à aujourd'hui. Arrachés presque tous à la place qu'ils occupaient primitive-

ment derrière les autels, ils figurent maintenant comme tableaux dans les musées de peinture ou se trouvent accrochés aux murs intérieurs des églises. Les chefs-d'œuvre des peintres du XIV<sup>e</sup>, du XV<sup>e</sup> et du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, ne sont ordinairement que d'anciens retables en forme de triptyque. Tels sont pour notre ancienne école flamande de peinture : 1<sup>o</sup> l'*Agneau mystique* des frères Hubert et Jean Van Eyck (morts en 1426 et 1440), dont le panneau central est resté à l'église de Saint-Bavon à Gand, et les volets ont passé en partie aux musées de Berlin et de Bruxelles; c'est probablement le plus beau retable peint qui existe; 2<sup>o</sup> les deux *Descentes de croix* de Roger van der Weyden, dit aussi de la Pasture, (mort en 1464), dont l'une se trouve à l'Escorial en Espagne, l'autre à Saint-Pierre de Louvain; 3<sup>o</sup> la *Dernière Cène* et le *Martyre de saint Érasme* de Thierry Bouts ou Stuerbout (mort en 1475), conservés tous les deux à Saint-Pierre de Louvain (1); 4<sup>o</sup> le *Christ en croix* de Hans Memlinc (mort vers 1495), figurant, sous le n<sup>o</sup> 31, au musée royal de peinture à Bruxelles; enfin 5<sup>o</sup> la *Légende de sainte Anne* de Quentin Metsys, peint en 1509 pour l'église de Saint-Pierre à Louvain, et acquis, en 1879, par le même musée pour le prix énorme de 200,000 francs. — Nous devons aussi mentionner ici le célèbre retable de la cathédrale de Cologne, connu sous le nom de *Dombild*, et qui est le chef-d'œuvre de l'école colonaise de peinture au XV<sup>e</sup> siècle; il fut peint, vers 1450, par Étienne Lochner, appelé communément *Meister Stephan*.

Les *retables sculptés* furent en usage simultanément avec les retables peints. Ceux qu'on exécuta en Belgique pendant le XV<sup>e</sup> siècle et les premières années du XVI<sup>e</sup> consistent régulièrement en un certain nombre de groupes en plus ou moins haut relief, encadrés et placés sous des dais finement découpés; ceux des autres pays, au contraire, et particulièrement ceux de l'Europe orientale, se composent de statues alignées dans le compartiment central et souvent aussi sur les volets. Bien que, parmi nos retables belges du dernier siècle de la période ogivale, il s'en rencontre quelques-uns dont l'exécution, grossière et dépourvue de tout mérite, laisse beaucoup à désirer, presque tous cependant présentent une grande valeur artistique et témoignent de l'état florissant de la sculpture dans notre pays sous la domination des ducs de Bourgogne. Nos principaux ateliers de sculpture en bois étaient établis à Bruxelles; et, parmi les plus célèbres *tailleurs d'images* de cette

(1) Les volets de la *Dernière Cène* font partie actuellement de l'ancienne pinacothèque de Munich.



ville à la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> et au commencement du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, Jean et Pascal Borremans, père et fils, tiennent sans contredit le premier rang. Ces artistes ne fournissaient pas seulement des retables aux églises de la Belgique, ils expédiaient aussi les produits de leur ciseau dans les pays septentrionaux situés sur les bords de la Mer du Nord et de la Baltique. En effet, il n'est pas rare de rencontrer, encore de nos jours, dans ces contrées lointaines, des œuvres signées par ces artistes bruxellois. A Strengnas en Suède, on conserve trois retables belges de la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, dont un porte l'inscription : ISTVD . FACIEBATVR . IN . BRVXELLA; et, à l'église paroissiale de de Güstrow dans le Mecklembourg, se trouve un retable de la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, où on lit la signature : IAN BORMAN, sur le fourreau du glaive d'un soldat faisant partie du groupe où le Sauveur est chargé du bois de la croix. Ce même Jean Borman ou Borremans est l'auteur du superbe retable conservé au musée royal d'antiquités et d'armures (porte de Hal) à Bruxelles, représentant le martyr de saint Georges, et qui provient de la chapelle dite de Notre-Dame-du-dehors à Louvain. Son fils Pascal exécuta le beau retable que l'on admire encore aujourd'hui dans l'église de Sainte-Waudru à Herenthals.

Les retables en bois sculpté étaient souvent dorés et polychromés. Un des plus beaux de ce genre est celui de l'église d'Oplinter. Il est à remarquer que les lettres qui, dans ces retables, se trouvent fréquemment sur les bords des vêtements des personnages n'offrent ordinairement pas de sens; il semble qu'on les y a placées uniquement dans un but décoratif.

*Indication des retables en bois sculpté qui existent encore en Belgique.* On trouve, dans nos églises et dans nos musées archéologiques, un certain nombre de retables en bois sculpté, qui datent des <sup>xiv</sup><sup>e</sup>, <sup>xv</sup><sup>e</sup> et <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècles. Voici disposée par province l'indication des retables en bois sculpté dont nous avons connaissance :

PROVINCE D'ANVERS. 1° L'église de Sainte-Dimphne à Gheel possède, outre le retable en pierre du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, que nous avons reproduit fig. 299, deux retables en bois : l'un, du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, représente la passion du Sauveur; l'autre, du <sup>xvi</sup><sup>e</sup>, la légende de sainte Dimphne. On trouve les gravures et la description de ces retables dans l'ouvrage de l'abbé Kuhl, *Gheel vermaerd*, p. 125 et 130. — 2° L'église de Sainte-Waudru à Herenthals conserve un beau retable du commencement du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, représentant le martyr de saints Crépin et Crépilien; il a été reproduit en lithographie dans les *Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique*, 2<sup>e</sup> série, VI, p. 267. — 3° L'église de Hulshout a deux retables peints et dorés. Le plus ancien et le plus beau représente, en quatre compartiments, des mystères de la vie et de la passion du Sauveur; l'autre reproduit, en six scènes, la légende de l'apôtre saint Mathieu, patron de l'église. — 4° Une chapelle à Loenhout est ornée d'un retable du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, où l'on voit, en sept groupes, le martyr de saint Quirin. — 5° A l'église de Schoonbroeck sous Vieux-Turnhout on voit un retable peint, doré et muni de volets, représentant l'histoire du saint homme Job, titulaire de l'église; c'est une œuvre médiocre.

— 6° Au *musée du Steen à Anvers* on conserve un retable du *xvi<sup>e</sup> siècle* composé de six bas-reliefs représentant des scènes de la vie de Notre-Seigneur.

BRABANT. 1° Le *Musée royal d'armures et d'antiquités*, dit de la *porte de Hal*, à *Bruxelles*, possède six retables du *xv<sup>e</sup>* et du *xvi<sup>e</sup> siècle*; quelques-uns sont très beaux. — 2° L'*église de Saint-Léonard à Léau* a conservé plusieurs de ses retables de l'époque ogivale. Le plus ancien, celui qui est orné d'une grande statue assise du patron de l'église, est sans contredit le plus beau; il remonte probablement au *xiv<sup>e</sup> siècle*; son encadrement est très simple, et rappelle celui du retable de *Gheel* que nous avons reproduit ci-dessus, fig. 299. Les autres sont du *xv<sup>e</sup>* et même du *xvi<sup>e</sup> siècle*. — 3° L'*église de Haekendover* avait autrefois un très beau retable derrière son maître-autel. Des fragments nombreux, provenant de ce retable, ont été réunis assez maladroitement et accrochés au mur dans le transept nord de l'église. Ces sculptures (statuettes et groupes représentant le Christ en croix, les apôtres et plusieurs scènes de la construction miraculeuse de la première église de Haekendover) ont une grande valeur artistique et mériteraient d'être replacées en bon ordre à la place d'honneur qu'elles occupaient autrefois derrière le maître-autel. — 4° A l'*église de Boendael* sous *Ixelles* on voit un retable du *xv<sup>e</sup> siècle*, où le sculpteur a reproduit plusieurs scènes du martyre de saint Adrien, patron de la paroisse. — 5° L'*église de Corbeek-Dyle* près de *Louvain* est ornée d'un retable représentant la lapidation de saint Étienne. — 6° L'*église de Lombeek-Notre-Dame* possède un superbe retable de la fin du *xv<sup>e</sup> siècle*, où l'on voit, en neuf compartiments, les principaux mystères de la vie de la sainte Vierge Marie. — 7° Au *refuge de charité de Louvain* on trouve un petit retable du *xv<sup>e</sup> siècle*, provenant de l'hôpital de la même ville et figurant plusieurs scènes de la vie de Notre-Seigneur; c'est une œuvre barbare. — 8° L'*église d'Oplinter* près de *Tirlemont* est ornée d'un magnifique retable doré, polychromé et muni de volets peints sur leurs deux faces. Cet intéressant objet d'art, terminé en 1525, reproduit les principaux faits de la vie de Notre-Seigneur. — 9° L'*église de Saintes* près de *Hal* a un retable contenant plusieurs scènes de la vie de sainte Rainelde, patronne de la paroisse. — 10° L'*église de Villers-la-Ville* possède un retable de l'année 1538, représentant plusieurs épisodes de la vie de la sainte Vierge. — 11° A la *chapelle d'Herbais sous Piétrain* se trouve un retable de la fin du *xv<sup>e</sup> siècle*, où sont figurées différentes scènes de la vie et de la passion du Sauveur. — 12° Dans la *collection de M. Gustave Vermeersch* à *Bruxelles* est conservé le petit retable que reproduit notre phototypie entre les pages 226 et 227.

FLANDRE OCCIDENTALE. 1° On voit, à la *cathédrale de Bruges*, deux retables du *xvi<sup>e</sup> siècle*, en bois sculpté, dont l'un représente la passion du Sauveur, l'autre la généalogie de sainte Anne; ce dernier a été reproduit en lithographie dans l'*Inventaire des objets d'art et d'antiquité de la Flandre occidentale*, p. 54. — 2° L'*hospice de Notre-Dame-des-Aveugles à Bruges*, — et 3° celui de *Jérusalem dans la même ville* possèdent également des retables en style ogival. — 4° A l'*église de Deerlyk* on voit un retable de l'année 1500 environ, où est figurée la légende de sainte Colombe.

FLANDRE ORIENTALE. On trouve, à l'*église de Hemelveerdegem*, un beau retable du *xvi<sup>e</sup> siècle*, reproduisant plusieurs scènes de la vie de saint Jean.

HAINAUT. 1° A l'*église de Sainte-Waudru à Mons* est conservé un retable de l'année 1540, formé de trois statues : la sainte Vierge couronnée entre sainte Anne et saint Jean Baptiste. — 2° L'*église de Boussu* près de *Mons* possède un beau retable du *xv<sup>e</sup> siècle*, où est représentée la vie de la sainte Vierge. — 3° L'*église de Buvrinnes* est ornée d'un retable du *xvi<sup>e</sup> siècle*, retraçant quelques scènes de la vie de saint Pierre, patron de la paroisse; on a donné une bonne lithographie de ce retable dans les *Annales du cercle archéologique de Mons*, III, p. 302. — 4° A *Enghien*, il existe des retables à la chapelle du château des ducs d'Arenberg et à l'église des Capucins. — 5° La chapelle de *Notre-Dame-de-Cambron*

à *Estinnes-au-Mont* a un retable en pierre, datant des dernières années de la période ogivale. Il forme trois arcatures : dans celle du milieu, plus élevée que ses voisines, se trouve l'image de Notre-Dame-de-Cambron ; dans les deux latérales, les statues de Saint-Joseph et de Saint-Gommaire. Il a été reproduit dans les *Annales du cercle archéologique de Mons*, VII, p. 81.

LIEGE. L'église de *Saint-Denis à Liège* possède un beau retable du xvi<sup>e</sup> siècle représentant : a) dans la partie supérieure, six scènes de la passion du Sauveur ; et b) dans le soubassement, en cinq compartiments, l'histoire de saint Denis, patron de l'église.

LIMBOURG. 1<sup>o</sup> L'église de *Notre-Dame à Tongres* a son maître-autel orné d'un retable provenant de l'église de Venray (Limbourg hollandais) et remis à neuf peu avant qu'il fut acquis pour l'église de Tongres. — 2<sup>o</sup> L'église du *béguinage de Tongres* possède un beau retable du xve siècle, orné de statuettes. Cet intéressant objet d'art pourrait fournir avantageusement des données sûres à l'artiste chargé de dresser le plan d'un retable pour une église rurale. — 3<sup>o</sup> L'église d'*Opitter* a un retable du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, avec volets peints sur les deux faces. — 4<sup>o</sup> A la *chapelle de Loozen sous Bocholt*, — et 5<sup>o</sup> à l'église de *Neerhaeren* se trouvent des retables de la fin du xve siècle, où sont figurées différentes scènes de la passion du Sauveur.

LUXEMBOURG. On voit, au *musée provincial d'Arlon*, un retable du xve siècle, avec volets ornés de peintures ; il provient de l'église de Fisenne.

NAMUR. Le *musée de la Société archéologique de Namur* possède un retable du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, provenant de Barvaux en Condroz, et représentant des scènes de la vie de Notre-Seigneur.

Avant de terminer cette étude sur les autels du moyen âge, nous devons encore mentionner deux retables importants qui ont échappé à la destruction : l'un peint sur panneau de bois, l'autre en cuivre doré et émaillé. Il est possible, probable même, que l'un et l'autre, primitivement devant-d'autel, ne furent convertis en retable qu'à une époque postérieure, comme cela est arrivé également pour la partie la plus ancienne de la célèbre *pala d'oro* de Venise. De *frontale* (devant-d'autel), aurait-on dit au moyen âge, ils sont devenus *superfrontale* (retable). Ce qui légitime cette conjecture, c'est d'abord leur forme rectangulaire, et ensuite leur hauteur qui correspond parfaitement à celle de la plupart des autels.

Le premier est conservé à l'église, autrefois abbatiale, de Westminster à Londres. Il se trouve accroché, en forme de tableau, dans le bas côté méridional du chœur de cette église grandiose, et mesure 3m30 de long sur 0m96 de haut. « Il se compose, dit Viollet-le-Duc, d'un parquet de bois à compartiments et sculpté, entièrement revêtu de vélin collé à la colle de fromage, couvert de gaufrures dorées, de plaques de verre fixant des dessins d'or sur couleur, d'une extrême finesse, et de peintures d'un beau style. Le moine Théophile parle longuement, dans son *Traité des divers arts*, de ce

genre de décoration appliquée sur panneaux de bois. » *Dictionnaire du mobilier*, I, p. 234 et suiv., où il donne l'ensemble de ce beau retable en gravure, et un des principaux détails en chromolithographie.

Le second est le splendide retable en cuivre doré et émaillé, qui orne la chapelle de Saint-Léopold au couvent de Klosterneuburg près de Vienne. Ce chef-d'œuvre de l'émaillerie champlevée occidentale de la fin du XII<sup>e</sup> siècle a pour auteur un émailleur des bords de la Meuse, Nicolas de Verdun, le même qui exécuta, en 1205, la châsse de Notre-Dame qu'on voit encore aujourd'hui à la cathédrale de Tournai. Terminé en 1181, il servit probablement d'abord de parement pour l'autel de la Sainte-Croix, toujours adossé, comme nous l'avons dit ci-dessus, p. 214, à la clôture du chœur sous le jubé. Il resta en cet endroit jusqu'en 1329, époque à laquelle on le changea en retable pour le placer derrière un autel entièrement libre, dans une autre partie de l'église. Ce changement nécessita quelques remaniements de l'objet : on le dora de nouveau et, sans doute parce que les deux faces latérales du parement, transformées en volets, avaient ensemble plus de largeur que le compartiment central, on ajouta à celui-ci six nouvelles plaques pour permettre aux volets de se replier et se refermer sur le panneau du milieu. A la même époque on décora de sujets peints le dos du retable proprement dit et le revers des volets, qui jusque-là n'avaient pas été ornés, puisqu'ils étaient appliqués sur le massif de l'autel auquel ils servaient de parement. L'inscription suivante, qu'on lit sur le retable, relate les faits que nous venons d'énoncer : † ANNO . MILLENO . CENTENO . SEPTVAGENO . NECNON . VNDENO . GWERNHERVS . CORDE . SERENO . SEXTVS . PREPOSITVS . TIBI . VIRGO . MARIA . DICAVIT . QVOD . NICOLAVS . OPVS . VIRDVNENSIS . FABRICAVIT . CHRISTO . MILLENO . TERCENTENO . VIGENONO . PREPOSITVS . STEPHANVS . DE . SYRENDORF . GENERATVS . HOC . OPVS . AVRATVM . TVLIT . HVC . TABVLIS . RENOVATVM . AB . CRVCIS . ALTARI . DE . STRVCTVRA . TABVLARI . QVE . PRIVS . ANNEXA . FVIT . AMBONI . QVE . REFLEXA .

Le retable de Klosterneuburg a, depuis sa transformation, la forme d'un triptyque haut de 1<sup>m</sup>09; le compartiment central mesure 2<sup>m</sup>40 et chacun des volets 1<sup>m</sup>20 de longueur. Le corps principal du retable se compose de 27 (dont 6 datent du XIV<sup>e</sup> siècle), et chaque volet de 12 plaques de cuivre doré avec sujets gravés et émaillés. Elles sont disposées sur trois rangées horizontales, comptant chacune 17 plaques : 9 sur le retable proprement dit, et 4 sur chaque volet. La rangée du milieu, devant laquelle on lit les mots SVB





de la vie du Christ et empruntés, pour la rangée supérieure, à l'histoire des patriarches, ANTE LEGEM, et pour l'inférieure, à l'histoire du peuple juif sous la loi mosaïque, SVB LEGE. Toutefois les deux dernières plaques de chaque rangée font exception à ce parallélisme; elles se rapportent exclusivement au jugement dernier, au ciel et à l'enfer. Les plaques rectangulaires se terminent, à leur sommet, par un cintre trilobé. Les écoinçons qui résultent de cette disposition sont remplis par d'autres petites plaques émaillées, représentant : des anges au-dessus de la rangée supérieure, des prophètes au-dessus de la rangée du milieu, et des personnifications de vertus au-dessus de la rangée inférieure. Sur les bandelettes horizontales qui séparent les trois rangées de plaques, on lit des inscriptions émaillées ayant rapport à la signification symbolique des sujets représentés; on y trouve également l'inscription que nous avons transcrite ci-dessus, p. 232. L'émailleur du XIV<sup>e</sup> siècle a si bien imité le maître du XII<sup>e</sup>, qu'il faut une certaine attention pour distinguer le travail de l'un du travail de l'autre. Sur notre tableau (fig. 306) ces groupes se trouvent sous les nos 8 et 10.

Nous donnons (fig. 306) le tableau des sujets représentés et nous les indiquons par l'inscription même qui les accompagne sur le retable. Outre les renseignements que ce tableau fournit pour se former une idée, incomplète il est vrai, de ce splendide retable, il présente des données iconographiques très précieuses pour le parallélisme symbolique et typique que l'on établissait souvent au moyen âge, dans les verrières et sur d'autres objets mobiliers, entre différents faits de l'ancien et du nouveau Testament.

Sur le revers du retable et des volets les peintures du XIV<sup>e</sup> siècle représentent les sujets suivants (fig. 307) :

Volet.	Fig. 307. Retable.		Volet.
Les saintes femmes arrivant au tombeau du Sauveur.	La mort de la sainte Vierge.	Le couronnement de la sainte Vierge.	Le Christ en croix.

Peintures au dos du retable de Klosterneuburg (XIV<sup>e</sup> siècle).

Voyez sur le retable de Klosterneuburg : 1<sup>o</sup> ARNETH u. CAMESINA, *Das Niello-Antependium zu Klosterneuburg*. Wien 1844; 2<sup>o</sup> HEIDER, *Der Altaraufsatz im Stifte Klosterneuburg*, dans le tome II de : HEIDER u. VON EITELBERGER, *Mittelalterliche Kunstdenkmale des Oesterreichischen Kaiserstaates*, Stuttgart 1860, in-4<sup>o</sup>, p. 115-126, et pl. XXIII et XXIV.

A la fin de la période ogivale, le retable repose d'ordinaire sur un soubassement ou socle de vingt à trente centimètres de hauteur, au moyen duquel il se relie à l'autel proprement dit. Ce soubassement s'appelle *predella*, nom qu'on donne également au petit gradin portant les chandeliers de nos autels modernes. Le côté supérieur, qui correspond à la base du retable, est souvent plus long que le côté inférieur ; et dans ce cas cette différence de longueur est rachetée par un petit encorbellement en arc de cercle (fig. 308).

La predella est souvent ornée des bustes du Sauveur et des douze apôtres. (fig. 308). Sur celle d'un retable de Calcar, on voit l'arbre de Jessé. Jessé endormi est figuré sur la predella, et les branches de l'arbre auquel il donne naissance se développent, en guise d'encadrement, autour du retable. La predella d'un retable du XVI<sup>e</sup> siècle, conservée au musée du Steen à Anvers, porte les trois vertus théologales et la figure agenouillée du donateur. Voici (fig. 308) la predella du retable d'Ollomont, qui se trouve au musée royal d'antiquités à Bruxelles. Elle date du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle et mesure 1<sup>m</sup>475 de longueur sur 0<sup>m</sup>21 de hauteur.

Fig. 308.



Predella, du XVI<sup>e</sup> siècle, du retable d'Ollomont au musée royal d'antiquités à Bruxelles.

Des observations précédentes il résulte que, malgré ses dimensions parfois exagérées, le retable — partie tout à fait accessoire — conserva, jusqu'à la fin de la période ogivale, son caractère essentiel, qui seul légitime sa présence derrière l'autel proprement dit : celui de servir de tableau de dévotion pour exciter des sentiments de piété dans l'âme du prêtre qui célèbre le saint sacrifice et des fidèles qui y assistent. La plupart de nos artistes modernes qui s'efforcent de composer des autels en style ogival ne tiennent aucun compte de cette destination unique et primitive du retable, auquel ils donnent d'ailleurs abusivement le nom d'autel. Ne connaissant pas la véritable raison d'être du retable, ils lui substituent des échafaudages ridicules — souvent de bois avec la couleur de la pierre!! — composés de soubassements, d'arcatures et de pinacles, où les symboles religieux, les statues de saints et les bas-reliefs font complètement défaut ou n'apparaissent que fort parcimonieusement. Souvent aussi ces symboles, ces statues et ces scènes, sont traités en dépit des règles de l'iconographie chrétienne, règles dont nos architectes, nos

sculpteurs et nos peintres ne se donnent généralement pas la peine d'acquiescer les notions les plus élémentaires. Il est aussi à regretter, nous semble-t-il, que, dans la restauration de nos anciennes églises, on néglige jusqu'ici de demander des retables triptyques au pinceau de nos peintres religieux. Si l'on s'adresse à ceux-ci, c'est tout au plus pour l'exécution des volets.

2. **Tabernacles.** Pendant la période ogivale presque tout entière, on ne réservait, après la célébration de la messe, que le nombre d'hosties consacrées nécessaires pour pouvoir porter le saint Viatique aux malades en danger de mort et pour exposer publiquement le Saint-Sacrement à la vénération des fidèles. Lorsque les personnes en état d'assister aux offices divins voulaient communier, elles s'approchaient de la sainte table pendant la messe, et recevaient une partie des saintes espèces que le prêtre venait de consacrer. Il ne faut donc pas s'étonner de ce que les vases sacrés destinés à la réserve de la sainte Eucharistie et l'endroit où on les déposait aient eu de faibles dimensions pendant le XIII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècle.

On conservait la sainte Eucharistie de plusieurs manières :

1<sup>o</sup> Dans les églises des contrées méridionales, où le *ciborium* resta en usage pendant la période ogivale, on continua de suspendre, comme précédemment, sous le *ciborium*, la pyxide avec les saintes espèces ; voyez ci-dessus, I, p. 238 et 464.

2<sup>o</sup> En France, en Belgique et dans les pays septentrionaux de l'Europe, on s'est souvent servi, pendant le XIII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècle, de la manière indiquée dans la gravure du maître-autel d'Arras, reproduite ci-dessus, p. 213. Les saintes hosties, renfermées dans une pyxide ou une colombe dorée et émaillée, étaient placées dans une tourelle ou *petite tente* (*tabernaculum*, d'où le mot *tabernacle*) en étoffes précieuses, qu'on suspendait, au-dessus de l'autel, à une crosse de bronze ou d'argent.

3<sup>o</sup> Quelquefois on conservait les saintes espèces dans des coffrets en forme d'arche, de châsse ou de tour. Ces coffrets étaient tantôt transportables et déposés dans le *sacrarium* ou sacristie, tantôt, comme nous l'atteste Durand, placés à demeure sur l'autel ; voyez ci-dessus, p. 212. Malheureusement, il ne nous reste aucune donnée précise sur la forme de ces tabernacles.

4<sup>o</sup> Le plus souvent, surtout dans les églises de second et de troisième ordre, la sainte Eucharistie était réservée dans des armoires pratiquées derrière ou à côté de l'autel. L'usage de placer les saintes espèces dans des tabernacles en forme d'armoire paraît avoir été assez général en Belgique,



Fig. 309.



Tabernacle du <sup>xv</sup>e siècle, à la chapelle de Sainte-Vérone sous Leefdael.

au moins depuis le <sup>xiv</sup>e siècle. Un des plus beaux tabernacles de ce genre est, sans contredit, celui de l'église de Notre-Dame à Hal, qui date de l'année 1409. Il est orné de bas-reliefs et d'inscriptions, et se trouve placé du côté de l'Évangile, comme presque tous les tabernacles en forme d'armoire. Voici (fig. 309) un tabernacle du <sup>xv</sup>e siècle, qu'on voit dans la chapelle de Sainte-Vérone à Leefdael près de Louvain. Il est placé également du côté de l'Évangile. On en trouve aussi un très remarquable, de la même époque, à la chapelle de Saint-Antoine-en-Barbefosse à Havré près de Mons. Il a été reproduit dans les *Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique*, XXI, p. 561. A l'église de Duysbourg (Brabant), il existe, derrière le maître-autel, dans la muraille du chevet du chœur, une armoire encadrée d'une double ogive; elle date de la fin du <sup>xiv</sup>e ou du commencement du <sup>xv</sup>e siècle, et pourrait avoir servi primitivement à renfermer le S.-Sacrement.

Quelquefois les tabernacles en forme d'armoire étaient attachés à un des piliers du chœur ou du transept.

5° Au <sup>xiv</sup>e et au <sup>xv</sup>e siècle, on construisit aussi, pour la réserve eucharistique, des tabernacles en forme de tour, entièrement libres et placés du côté de l'Évangile. Les tabernacles de ce genre devinrent communs en Belgique et en Allemagne dès le <sup>xv</sup>e siècle; on en trouve même plusieurs dans ce dernier pays qui datent du <sup>xiv</sup>e. En France, où la suspension resta beaucoup plus longtemps en usage que dans les pays voisins, ces tabernacles sont plus rares. Bourassé, en parlant des tours sacramentelles, que les Allemands appellent *Sacramentsschreine*, *Sacramentshäuschen* ou *Herr-*

*gotthäuschen*, dit : « Ce n'est plus une simple armoire, creusée dans un mur, munie de fortes serrures ; c'est une construction à part, bâtie d'après un plan spécial, ayant ses tourelles et ses contreforts, et surmontée d'une pyramide élancée. L'art a épuisé toutes ses ressources, et a su atteindre aux suprêmes limites du goût et de la magnificence pour décorer le monument où daignait reposer le corps de Jésus-Christ. Il est difficile à ceux qui n'ont pu en être témoins de se figurer les prodiges créés par le génie des beaux-arts pour orner le repos du *Corpus Domini*, suivant une expression appliquée au tabernacle dans la langue catholique de certaines contrées. Il en existe encore plusieurs en France : à la cathédrale de Grenoble, à Germenay au diocèse de Nevers, à Maltot et à Tracy-Bocage au diocèse de Bayeux ; à la cathédrale de Saint-Jean-de-Maurienne en Savoie. » *Dictionnaire d'archéologie*, I, col, 465.

La plupart des tabernacles en forme de tour sont de pierre ; on en rencontre toutefois, mais exceptionnellement, de bois ou même de métal. Les deux plus remarquables qui existent en Belgique se trouvent à Louvain, l'un à l'église de Saint-Pierre (1450) et l'autre à celle de Saint-Jacques (1538) ; ils sont tous les deux en pierre d'Avennes. Les portes en cuivre de celui de l'église de Saint-Pierre sont d'un travail simple, mais élégant et remarquable. On voit aussi un très beau tabernacle en style ogival à l'église de Saint-Martin de Courtrai ; il date de 1585 environ.

En Allemagne, les tourelles eucharistiques sont très communes, surtout dans la Souabe, la Franconie, la Westphalie et les provinces du bas Rhin. On trouve l'énumération d'un grand nombre de monuments allemands de ce genre dans OTTE, *Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie*, 5<sup>e</sup> éd., I, p. 246-251. Les plus beaux tabernacles en forme de tour qu'on trouve en Allemagne sont ceux de St-Laurent à Nuremberg et de la cathédrale d'Ulm. Ils sont l'un et l'autre l'œuvre du célèbre sculpteur Adam Krafft, et datent de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Le premier a 20<sup>m</sup>00, et le second 28<sup>m</sup>25 d'élévation.

Dès le XIV<sup>e</sup> siècle, on établit en Allemagne, des tabernacles à demeure sur l'autel principal ou sur un autel secondaire des églises. Parmi les exemples de cette disposition, qu'on rencontre encore çà et là dans cette contrée, nous citerons celui d'un tabernacle ancien qu'on voit à la cathédrale de Cologne.

Du côté de l'Épître, vis-à-vis du tabernacle, on pratiqua assez souvent dans le mur une armoire imitant la forme du tabernacle, mais régulièrement plus petite et beaucoup moins ornée. En certaines contrées même où les

tabernacles en forme de tour se rencontrent fréquemment, on lui donna la forme d'une tourelle (cathédrale de Munster en Westphalie). Cette armoire servait aux vases avec les saintes huiles, et peut-être y renfermait-on aussi les autres vases sacrés.

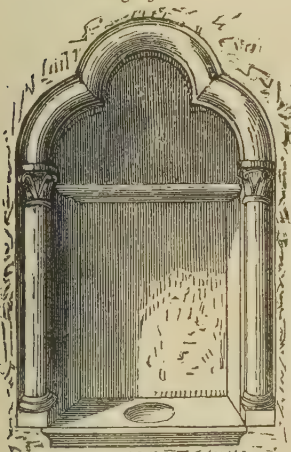
En Westphalie, plusieurs églises possèdent, outre le tabernacle, deux armoires dans le chœur. Il est probable que l'une était destinée aux saintes huiles, et l'autre aux vases sacrés et aux reliquaires.

Des armoires pratiquées dans l'épaisseur du mur faisant face à l'autel et destinées à renfermer les vases et vêtements sacrés des bénéficiaires qui étaient tenus de célébrer la messe à cet autel se rencontrent quelquefois, en Belgique, dans les chapelles bordant les bas côtés du chœur ou de la nef. L'église de Saint-Pierre à Louvain en possède un grand nombre du <sup>xv</sup>e siècle, qui se distinguent par des ferrures très délicatement travaillées.

3. **Piscines.** L'usage des piscines ou cuvettes pratiquées dans l'épaisseur de la muraille du côté de l'Épître, établi pendant la période romane (voyez ci-dessus, I, p. 435), fut conservé pendant l'époque ogivale.

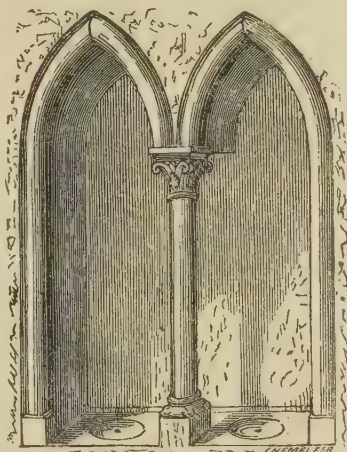
Au <sup>xiii</sup>e siècle, la plupart des piscines sont *géménées*, c'est-à-dire munies de deux cuvettes ou orifices pour laisser échapper les eaux, au moyen d'une

Fig. 310.



Piscine simple à la chapelle du Saint-Esprit à Malines.

Fig. 311.



Piscine géminée à l'église de Huldenberg.

gargouille, soit sous le pavement de l'église, soit en dehors du périmètre de l'édifice. L'une de ces cuvettes était destinée à recevoir les eaux ordinaires, l'autre, les ablutions des mains du prêtre et même du calice ; car, encore à cette époque, les ablutions du calice étaient versées dans les piscines, et non pas prises par le prêtre. On trouve cependant encore alors des piscines *simples*, c'est-à-dire n'ayant qu'une seule ouverture pour perdre les eaux. Nous donnons (fig. 310) une piscine simple du XIII<sup>e</sup> siècle, qui existe dans la chapelle du Saint-Esprit à Malines. Elle est, comme on le voit, divisée par une tablette à mi-hauteur de la corbeille des chapiteaux. Plusieurs piscines du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle offrent cette disposition.

Les piscines géminées affectent ordinairement la forme d'une double niche, séparée par une colonnette. Notre fig. 311, qui reproduit une piscine géminée de l'église de Huldenberg près de Louvain, montre, dans la tablette inférieure, les deux cuvettes circulaires munies d'une ouverture centrale pour livrer passage aux eaux. Souvent, dans les églises décorées d'arcatures aveugles sous les appuis des fenêtres, la piscine occupe deux arcatures voisines, et se combine avec elles ; dans ce cas, la colonnette placée entre ces deux arcatures forme la division entre les deux niches de la piscine. On voit, à la chapelle de la passion de la cathédrale de Tournai, un bel exemple de piscine géminée, disposée entre les arcatures décoratives de cette chapelle.

Les piscines du XIV<sup>e</sup> siècle ne diffèrent guère de celles du siècle précédent que par le genre d'ornementation architectonique et sculpturale, qui est en harmonie avec le style de l'époque. Le plus souvent elles sont encore géminées, bien que le prêtre bût, déjà alors, l'eau dont il s'était servi pour faire les ablutions du calice. La chapelle bâtie au XIV<sup>e</sup> siècle et adossée au côté méridional de l'église de Saint-Vincent à Soignies possède une belle piscine géminée, contemporaine de la construction de cette partie de l'édifice. Quelquefois, plus rarement cependant, on trouve encore, dans les édifices du XIV<sup>e</sup> siècle, des piscines simples, tantôt pédiculées tantôt formées par des cuvettes posées sur un socle (églises de Notre-Dame à Huy, de Walcourt et de Hal).

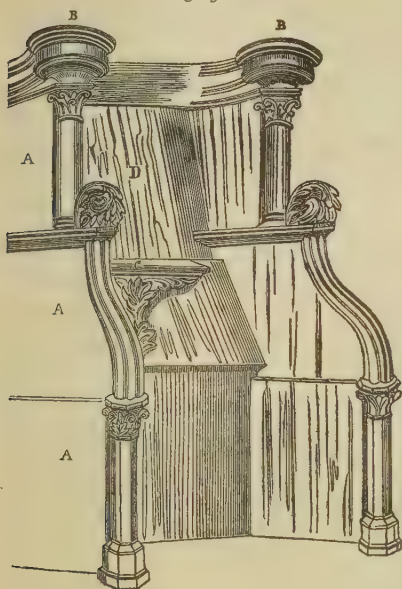
Au XV<sup>e</sup> siècle, et même déjà à la fin du XIV<sup>e</sup>, les piscines deviennent rares et finissent, vers la fin de la période ogivale, par disparaître complètement.

4. **Stalles ou formes.** On appelle *stalles* ou *formes*, en latin *formae* ou *formulae*, les sièges placés dans le chœur des églises, et destinés aux membres du clergé qui assistent aux offices divins. Pendant la période romane



ces sièges étaient généralement en pierre (voyez ci-dessus, I, p. 439); mais,

Fig. 312.



à partir de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, on les fit toujours de bois.

Les stalles de bois se composent de différentes parties ayant chacune leur nom. Les *parcloles* sont les panneaux A qui séparent deux stalles voisines (fig. 312); c'est de la courbe élégante et de l'ornementation sculpturale de la partie supérieure des parcloles que dépend, en grande partie, la grâce et la beauté des stalles. Les *accoudoirs* ou *accotoirs* sont les tablettes horizontales B qui couvrent les parcloles; ordinairement ces tablettes sont élargies en forme de spatule à leur partie antérieure, et permettent ainsi aux personnes debout dans les stalles

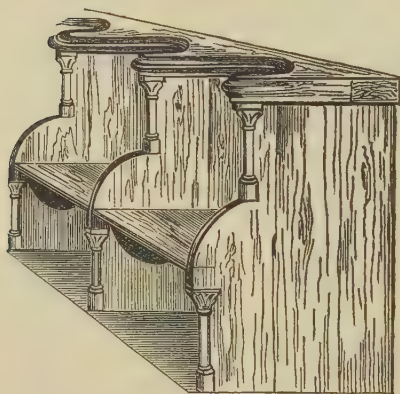
de s'accouder facilement. Quelques auteurs donnent abusivement le nom d'*accoudoir* au rampant courbe de la parclose, sur lequel on appuie le coude lorsqu'on est assis dans la stalle. La tablette servant de siège tourne sur des charnières ou pivots, et peut se baisser et se hausser à volonté. Elle est munie, par dessous, d'une console C, appelée *miséricorde* ou *patience*, sur laquelle on peut s'asseoir tout en paraissant être debout, lorsque la tablette du siège est relevée. Dans les chœurs des églises cathédrales, collégiales et abbatiales, les stalles sont habituellement disposées, à droite et à gauche du chœur, en double rang étagé : *stalles hautes* pour les chanoines ou les religieux, et *stalles basses* pour les membres inférieurs du clergé ou de la communauté. Le parquet des stalles supérieures est élevé de deux ou plusieurs marches au-dessus du pavement, tandis que les stalles inférieures portent sur le sol ou sur une seule marche. Les personnes assises dans les stalles hautes dépassent donc de beaucoup celles qui se trouvent dans les stalles basses, et peuvent aisément voir l'autel. Le *dossier* D des stalles du premier rang est très bas, et sert de prie-Dieu à ceux qui sont placés dans les stalles hautes; le dossier de celles-ci est tantôt

entièrement semblable à celui des stalles basses, tantôt surmonté d'une boiserie assez élevée et terminée, à sa partie supérieure, par un couronnement en saillie ayant la forme d'un dais. Cette boiserie s'appelle le *haut dossier*. Les personnes qui occupent les stalles basses s'agenouillent sur le parquet, avec le visage tourné vers le dossier de leurs stalles. De distance en distance, la ligne des stalles basses est interrompue par la suppression d'une stalle pour livrer passage à ceux qui montent dans les hautes formes ; ces ouvertures se nomment *entrées*. On trouve aussi des stalles à un seul rang munies de prie-Dieu.

« Les artistes du moyen âge, dit Viollet-le-Duc, ont déployé un grand luxe d'ornementation dans la composition des stalles. Habiles à façonner le bois, ils nous ont laissé quelques spécimens très remarquables de ces œuvres de menuiserie, malgré les destructions systématiques qu'elles eurent à subir pendant les deux derniers siècles. Cependant les églises les plus riches furent celles, malheureusement, qui virent disparaître leur ancien mobilier. Ceux qui nous sont restés sont les débris sauvés par hasard, ou appartenaient à des églises pauvres. Le clergé d'Outre-Rhin, plus conservateur que le nôtre, a laissé subsister un grand nombre de ces belles boiseries, mais qui ne sont pas antérieures à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, sauf de très rares exceptions. » *Dictionnaire de l'architecture*, VIII, p. 459.

Les stalles du XIII<sup>e</sup> siècle sont remarquables à la fois par leur simplicité

Fig. 313.



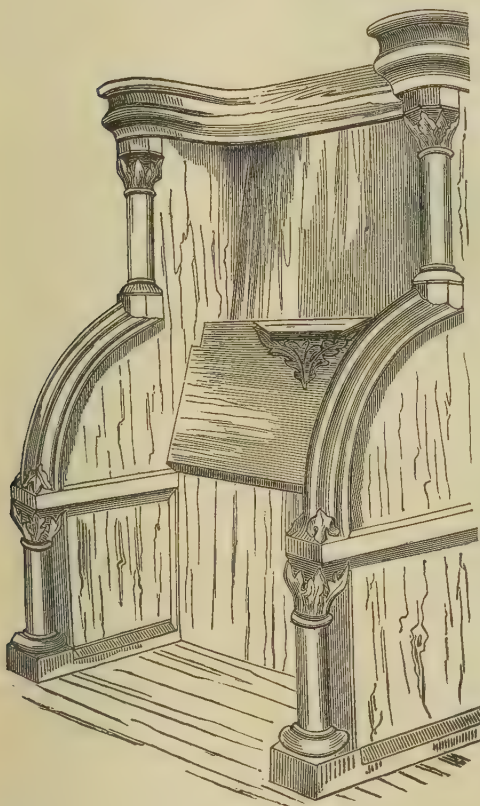
Stalle du XIII<sup>e</sup> siècle, à l'église d'Hastière près de Dinant.

et par leur élégance. Deux colonnettes, une en bas et une en haut, décorent régulièrement chaque parclose (fig. 312 et 313). Les stalles les plus riches ont, de plus, des ornements sculptés sur leurs miséricordes et les amortissements qui, dans les parcloes, conduisent du quart de cercle aux colonnettes servant de support aux accoudoirs ; ces ornements consistent en feuillages et fruits, et quelquefois aussi en animaux réels ou fantastiques. Les stalles du XIV<sup>e</sup> siècle présentent les mêmes dispositions

générales que celles du XIII<sup>e</sup> ; elles ne diffèrent de celles-ci que par un plus grand luxe d'ornementation sculpturale.

Les stalles du XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècle sont très rares en Belgique. Il en existe du XIII<sup>e</sup> siècle à l'église de Celles près de Dinant ; et nous donnons (fig. 313) celles de l'église de l'ancien prieuré d'Hastièrè près de la même ville ; elles sont également du XIII<sup>e</sup> siècle, et se distinguent par leur simplicité et leur beau caractère, qui en font un excellent modèle de stalles en style du XIII<sup>e</sup> siècle pour des chapelles et des églises de troisième ordre. Leur structure, quoique beaucoup plus simple, offre cependant une certaine analogie avec celle des stalles de la cathédrale de Poitiers, qui sont de la même époque et

Fig. 314.



Stalle du XIV<sup>e</sup> siècle, à l'église de Sainte-Croix à Liège.

dont nous avons donné la gravure ci-dessus, (fig. 312).

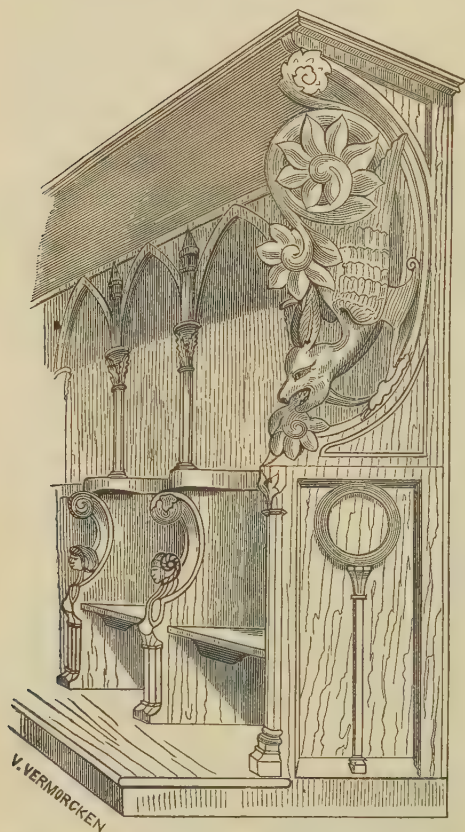
Parmi les belles stalles du XIV<sup>e</sup> siècle qui existent encore en Belgique, nous citerons celles de Saint-Jacques et de Sainte-Croix à Liège. Ces dernières, dont nous donnons un siège ci-contre (fig. 314), sont très sobrement ornées ; elles n'ont de sculptures que sur les miséricordes et sur les chapiteaux des colonnettes des parclores.

Souvent au XIII<sup>e</sup> siècle, et même encore parfois au commencement du XIV<sup>e</sup>, les stalles sont dépourvues de haut dossier. Lorsqu'elles en possèdent un, il se compose d'un simple panneau de menuiserie décoré d'arcatures aveugles et muni

assez régulièrement d'un plafond ou lambris faisant fonction de dais, légèrement proéminent à sa partie antérieure et sobrement orné de sculptures. Au XIV<sup>e</sup> siècle, ce lambris prend plus d'importance : il devient peu à peu plus saillant, s'appuie sur des corbeaux et s'arrondit en voussure. Aux grands jours de fête, on suspendait, devant le haut dossier, des étoffes de couleur, des broderies ou des tapisseries, qu'on appelait *dorsalia*.

A la même époque, les jouées terminales des stalles, même lorsque celles-ci

Fig. 315.



Stalles du XIV<sup>e</sup> siècle, à l'église d'Eimbeck (Allemagne). *giques*, IX, p. 129.

sont dépourvues de haut dossier, se couvrent de sculptures diverses. On y voit des statuettes, des animaux réels ou fantastiques, et une ornementation végétale des plus riches.

Voici (fig. 315) les stalles, terminées en 1322, de l'église d'Eimbeck en Allemagne. Elles sont munies d'un haut dossier décoré d'arcatures et couronné par un lambris en forme de dais; la jouée terminale est ornée de beaux feuillages. L'église de Saint-Géréon à Cologne possède aussi des stalles du XIV<sup>e</sup> siècle, très remarquables à cause du grand luxe que le sculpteur y a déployé. On trouve de très bonnes gravures de ces dernières stalles dans DIDRON, *Annales archéolo-*

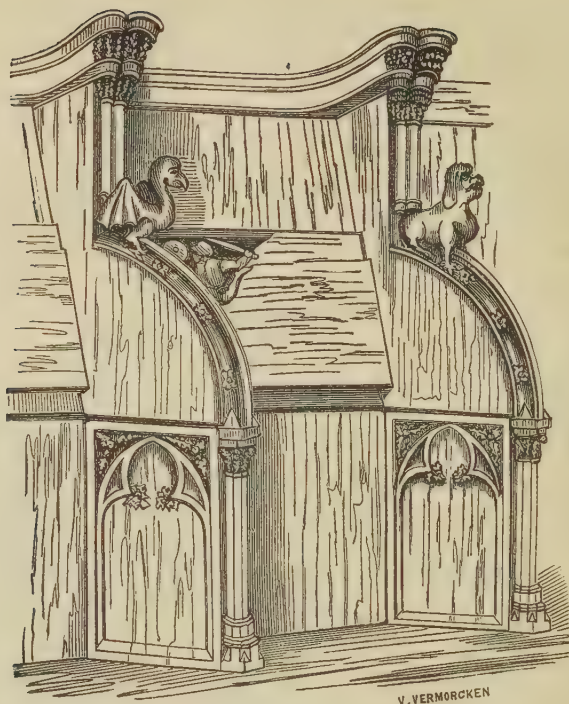
Les stalles du XV<sup>e</sup> siècle se distinguent ordinairement de celles des siècles



précédents par une profusion extraordinaire dans leur décoration sculpturale. Elles sont couvertes d'ornements plus nombreux et traités avec beaucoup plus de recherche et de délicatesse qu'aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Leurs hauts dossiers consistent régulièrement en bas-reliefs encadrés dans des arcatures finement redentées, et chaque stalle est abritée par un dais surmonté d'un pinacle ajouré très élancé. Le couronnement des stalles « se dispose à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, dit Viollet-le-Duc, en autant de petites voûtes qu'il y a des sièges. Ces dais sont alors enrichis d'armoiries, de clefs, de nervures. Des arcatures suspendues se projettent au droit de la plus forte saillie des sièges. Les jouées se couvrent de sculptures ajourées. » *Dictionnaire de l'architecture*, VIII, p. 461. Ces couronnements à dais multiples et s'amortissant en pinacles ajourés et élancés s'observent communément dans les stalles françaises et anglaises du XV<sup>e</sup> et du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle. En Allemagne, on trouve aussi des stalles très riches de cette époque, par exemple celles de la cathédrale d'Ulm, dont le couronnement se compose, comme celui de presque toutes les stalles allemandes, non d'une succession de petits dais, mais d'un baldaquin ou dais continu, abritant toute une rangée de stalles, ou du moins une partie de rangée comprise entre deux entrées et renfermant un certain nombre de sièges. Il arrive cependant quelquefois que chaque siège est marqué au moyen d'une arcature. Les stalles de l'église de Brou près de Bourg en Bresse, dans l'est de la France, présentent aussi cette disposition. En Belgique, il n'existe plus de stalles du XV<sup>e</sup> ou du XVI<sup>e</sup> siècle munies de leur couronnement ; il serait donc difficile de dire lequel des deux systèmes a prévalu dans notre pays.

Les bas-reliefs des dossiers représentent des sujets empruntés à la Bible, à l'histoire ecclésiastique ou à la légende ; des scènes de la vie de Notre-Seigneur ou de la sainte Vierge Marie y sont figurées le plus souvent. Les sculptures des parcloches et des miséricordes consistent presque toujours en figures grimaçantes, en animaux réels et fantastiques, symbolisant les vices. Nous donnons (fig. 316) un des sièges des stalles de l'église de Saint-Pierre à Louvain, qui datent de 1440 environ. Sur les rampants des parcloches on voit des animaux fantastiques, et sur la miséricorde un guerrier armé d'un glaive et d'un bouclier. Rarement les sculptures des sièges reproduisent de saints personnages ou des sujets religieux. Les stalles de l'église de Sainte-Getrude à Louvain offrent un exemple de cette décoration tout exceptionnelle.

Fig. 316.



Stalle du <sup>xv</sup>e siècle, à l'église de Saint-Pierre à Louvain.

Il n'existe en Belgique qu'un très petit nombre de stalles du <sup>xv</sup>e et du <sup>xvi</sup>e siècle. Les plus remarquables sont celles des églises d'Aerschot, de Hoogstraeten en Campine et de Sainte-Gertrude à Louvain.

Dans ces dernières, exécutées entre les années 1540 et 1550 d'après les données de l'art ogival de la fin du <sup>xv</sup>e et du commencement du <sup>xvi</sup>e siècle, les hauts dossiers, au nombre de vingt-huit, consistent dans des bas-reliefs représentant des scènes de la vie de Notre-Seigneur et compris sous des arcatures ornées de feuillages frisés très étroits et profondément échancrés. Les parcloles, dont la partie plus basse que la tablette du siège est ajourée, portent, sur leurs rampants : dans les stalles hautes, des statuettes représentant, du côté de l'Épître, le Sauveur et les apôtres, et, du côté de l'Évangile, la sainte Vierge et les rois de l'ancien Testament ; et, dans les stalles basses, les prophètes et les sibylles. Les miséricordes des stalles hautes sont

couvertes de bas-reliefs représentant des faits empruntés à l'histoire de l'ancien Testament, tels que le sacrifice d'Abraham, le serpent d'airain, David ayant tranché la tête à Goliath, Salomon, Jonas jeté à la mer, etc., et quelques épisodes des vies de sainte Gertrude et de saint Augustin. Sur celles des stalles basses se trouvent la sainte Trinité, les évangélistes, des figures de saints et de saintes. Les jouées terminales, au nombre de huit, sont d'une richesse extraordinaire; elles sont décorées, dans leur partie inférieure, de bas-reliefs figurant la création du monde, des animaux et de l'homme, Adam et Ève dans le paradis, expulsés après le péché et cultivant la terre en punition de leur faute. Celles des stalles basses sont couronnées de huit petits groupes retraçant les principaux mystères de la vie de la sainte Vierge; celles des stalles hautes portent, dans des niches ajourées correspondant au haut dossier, les statues des quatre grands docteurs de l'Église : saint Grégoire, saint Ambroise, saint Augustin et saint Jérôme. Le couronnement, qui est moderne, nous semble manquer de proportion avec l'œuvre ancienne. Il eût certainement gagné à être traité avec un peu plus d'ampleur.

L'église de Saint-Pierre à Louvain possédait aussi autrefois de très belles formes du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle; mais elles ont été presque entièrement détruites en 1803; il n'en reste plus que la rangée des stalles hautes, mutilées par la suppression des hauts dossiers; les parclozes et les miséricordes qui, seules, ont conservé leur aspect primitif, sont très intéressantes à cause de la grande variété des sculptures grotesques que l'on y voit. Voyez ci-dessus fig. 316.

En France, les stalles les plus remarquables de cette époque sont celles des cathédrales d'Amiens (<sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle) et d'Auch (commencement du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle); et, en Allemagne, celles de la cathédrale d'Ulm, sculptées par Jörg Syrlin entre les années 1469 et 1474.

5. **Bancs et dais des officiants.** Le banc des officiants était destiné au prêtre, au diacre et au sous-diacre pour s'asseoir pendant que le chœur chantait le *Gloria*, le *Credo* et le *Dies irae*; il servait au même usage que les fauteuils qu'on a l'habitude de placer de nos jours dans le chœur près des marches de l'autel. Ce banc, qui existait au moyen âge dans toutes les églises de premier et de second ordre, se trouvait régulièrement dans le presbyterium, du côté de l'Épître vis-à-vis du tabernacle, et présentait une certaine analogie avec les stalles du chœur. Conformément aux prescriptions liturgiques, il se distinguait par une grande simplicité; il restait uni et sans subdivisions. Quelquefois cependant, il se composait de

trois sièges plus ou moins semblables à ceux des stalles, comme le montre la fig. 295 de la page 212 ci-dessus. Ce banc, uni ou subdivisé, était souvent couronné d'un dais richement sculpté, formé par une niche pratiquée dans l'épaisseur de la muraille du chœur lorsque celui-ci était dépourvu de collatéraux (église de Notre-Dame de la Chapelle à Bruxelles), ou porté sur des colonnes et des pieds-droits lorsque le chœur était bordé de bas côtés (ancien dais, aujourd'hui détruit, de l'église de Saint-Pierre à Louvain).

La plupart des sièges des officiants étaient en pierre.

Les bancs et les dais des officiants ont presque tous été détruits à l'époque de la renaissance et au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle. Il en existe encore du XIII<sup>e</sup> siècle à la cathédrale de Cantorbéry. En Belgique, nous ne connaissons qu'un seul dais des officiants de la période ogivale; et encore doit-il sa conservation à cette circonstance qu'il était masqué par une boiserie; c'est celui de l'église de Notre-Dame de la Chapelle à Bruxelles; il date du XIV<sup>e</sup> siècle. On en trouve un de la même époque à l'église de Xanten sur le bas Rhin. A Dixmude, il existe un beau dais en marbre de l'année 1574, en style de la renaissance.

Quelquefois aussi on rencontre encore des *sièges mobiles* en bois, datant de la période ogivale et paraissant avoir servi aux chantes placés au milieu du chœur. L'église de Saint-Pierre à Louvain possède quelques-uns de ces sièges, datant du XV<sup>e</sup> siècle et remarquables à cause des panneaux sculptés dont ils se composent.

6. **Trefs, jubés, screens et croix triomphales.** Pendant les périodes latine et romane, on avait l'habitude de placer dans les basiliques, entre le chœur et la partie de la nef réservée aux fidèles, une poutre, *trabes* ou *tref*, quelquefois couverte de lames d'or ou d'argent, de sculptures, de peintures ou d'autres ornements. En avant de la *trabes* ou *tref*, se trouvaient une ou plusieurs chaires connues sous le nom d'*ambons*, d'où le diacre, le sous-diacre ou un clerc inférieur faisait aux fidèles la lecture de l'Évangile, de l'Épître ou d'autres extraits des livres saints. La basilique de Saint-Marc à Venise et l'église de Torcello près de la même ville ont conservé jusqu'aujourd'hui leur tref et leurs ambons anciens. Dans ces monuments, qui datent l'un et l'autre de la période latine, le tref est porté par une rangée de colonnes en marbre précieux, dont les entrecolonnements sont remplis, jusqu'au tiers de leur hauteur, par de riches clôtures en marbre. Voyez ci-dessus, I, p. 193, où nous avons donné une gravure du tref de la basilique de Torcello. Le



tref était souvent surmonté des statues des apôtres, comme on peut le voir encore maintenant à l'église de Saint-Marc à Venise. Lorsque la *trabes* n'existait pas, on entourait le chœur d'une clôture peu élevée, et régulièrement formée de grandes plaques de marbre posées debout. Cette clôture ancienne, que l'on nommait *cancelli*, en français *chancel*, existe encore maintenant à l'église de Saint-Clément à Rome.

Le tref fut conservé dans quelques églises ogivales, même après qu'on eut placé des jubés ou des screens à l'entrée du chœur. Au moyen âge, on a donné particulièrement le nom de *trabes* ou *tref* à des poutres de bois placées en travers ou autour du chœur, sur lesquelles on posait des cierges et auxquelles on suspendait des lampes et aussi, pendant le carême, le grand voile appelé *velum templi*. Vers la fin de la période ogivale les trefs furent quelquefois en métal. L'église de Xanten conserve jusqu'aujourd'hui un beau tref entièrement en laiton, fondu à Maestricht en 1501 (1).

Dans les églises cathédrales et collégiales le tref se trouvait le plus souvent entre le presbyterium et le chœur proprement dit.

C'est dans les trefs, les ambons et les clôtures du chœur des anciennes basiliques, que nous trouvons l'origine des jubés, des screens et des clôtures du chœur, qui ont été en usage pendant la période ogivale et une partie de l'époque de la renaissance.

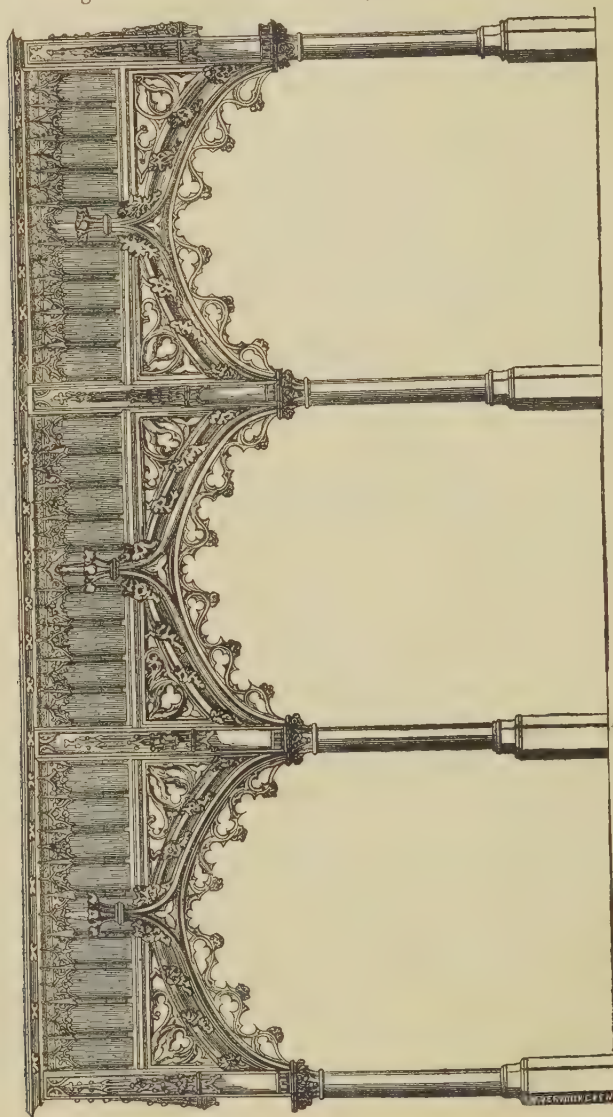
En Belgique, en Allemagne et en France, on plaça, à l'époque ogivale, des *jubés* à l'entrée du chœur dans la plupart des églises de premier et de second ordre, et même parfois dans les églises des paroisses rurales.

Autrefois on appelait *jubé*, et en latin *doxale*, la clôture à trois ou plusieurs arcades qui séparait le chœur de la nef. Elle était toujours surmontée d'une espèce de galerie ou de tribune munie de garde-corps, et l'on y montait au moyen d'un ou de deux escaliers en spirale, placés aux extrémités du jubé. Ces escaliers étaient tantôt cachés adroitement derrière les piliers auxquels les extrémités du jubé étaient adossées, tantôt apparents et enfermés dans des cages ajourées et richement décorées. Cette tribune a reçu le nom de *jubé*, parce que le ministre sacré qui y lisait au peuple l'Évangile, l'Épître ou les leçons tirés des livres saints, s'adressait à l'officiant, avant de commencer la lecture, par les mots *JUBE domne benedicere*, pour lui demander la bénédiction.

(1) On trouve une belle gravure de ce tref dans l'ouvrage de M. AUS 'M WEERTH, *Denkmaeler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden*, I, pl. XVIII.

On prêchait aussi du haut de ces tribunes, et à cet effet une chaire y était quelquefois disposée en saillie sur le garde-corps. Plus tard le nom de *jubé* fut donné également à la tribune des orgues.

Fig. 317.



Jubé de 1490, à l'église de Saint-Pierre à Louvain. Face du côté de la nef.

Les Allemands, qui désignent habituellement le jubé placé à l'entrée du chœur par le nom de *Lettner*, l'appellent aussi quelquefois *Apostelgang*, c'est-à-dire *galerie des apôtres*, parce qu'on y voyait souvent les statuettes des douze apôtres (jubé de Saint-Pierre à Louvain).

Le jubé était porté régulièrement sur trois arcades. Pendant la première partie de la période ogivale, celle du milieu était bouchée par un mur plein, auquel on adossait l'autel de la Sainte-Croix (voyez ci-dessus, p. 214) ; les deux autres restaient ouvertes et recevaient des portes ou des grillages. Plus tard on changea, dans quelques pays, cette disposition primitive : en Belgique, par exemple, en France et dans certaines parties de l'Allemagne, l'arcade centrale seule fut ouverte et munie d'une grille mobile faisant fonction de porte ; on établit des murs dans les arcades latérales et l'on y adossa des autels.

Pendant la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, les jubés étaient rares. Ce fut seulement vers la fin de ce siècle, et surtout pendant le siècle suivant, qu'on les établit généralement dans les cathédrales, les collégiales et les abbaticiales. Au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle, on en plaça aussi dans les églises paroissiales les plus importantes. Quelques jubés ont été conservés, en Belgique, jusqu'à nos jours : les uns occupent encore leur emplacement primitif à l'entrée du chœur ; les autres, par exemple ceux de Tessenderloo et de Walcourt, ont été transportés près de l'entrée occidentale de l'église pour servir de tribune aux orgues. Le plus ancien jubé belge est celui de l'église de Saint-Pierre à Louvain ; il remonte à l'année 1490. Nous le reproduisons (fig. 317). Les petites niches du garde-corps, que notre gravure représente vides, portent les statuettes des apôtres et d'autres saints. Les jubés de Dixmude, d'Aerschot, de Lierre (1535-1540), de Tessenderloo et de Walcourt sont plus récents que celui de Louvain, et bien qu'ils datent de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, tous appartiennent cependant encore franchement au style ogival de la dernière période.

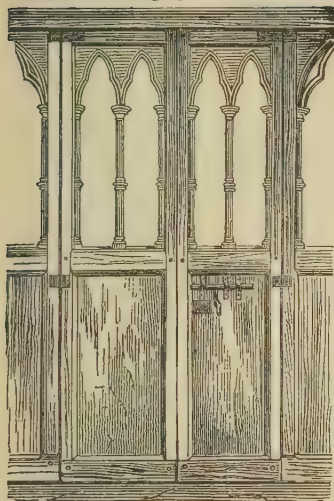
On construisit encore parfois des jubés pendant la période de la renaissance ; celui de la cathédrale de Tournai, élevé vers 1573, est un des plus beaux de cette époque.

Le nom de *screen* (mot anglais qui signifie *écran*) est particulièrement employé pour désigner les clôtures ajourées qui, dans les églises d'Angleterre, séparent le chœur de la nef principale et des bas côtés. « On appelle *screen*, dit M. Parker dans son *Glossary of gothic architecture*, la clôture qui isole

une partie de salle ou d'église du reste de l'édifice. Dans les grandes salles des habitations privées on établissait presque toujours, près de l'entrée, un *screen* ou écran, qui en retranchait une partie destinée à former un vestibule surmonté d'une galerie. On entrait dans la salle par une ou plusieurs portes ouvertes dans le *screen*. Ces portes étaient de bois ; leur partie inférieure, jusqu'à la hauteur de quelques pieds au-dessus du pavement, se composait de panneaux pleins, tandis que leur partie supérieure était ajourée. Dans les églises, les *screens* avaient plusieurs usages : on s'en servait pour clôturer le chœur, isoler les chapelles voisines, protéger les tombeaux, etc. Celui qui fermait la partie occidentale du chœur portait généralement le nom de *roodscreen*, c'est-à-dire *screen de la croix*, parce que, avant l'époque de la réforme, sa partie centrale était surmontée de la croix triomphale. Les *screens* étaient de bois ou de pierre, et décorés, non seulement de moulures et d'ornements sculptés, mais aussi de peintures éclatantes et même de dorures. Dans les cathédrales et les grandes églises, les *screens* clôturant le chœur, à l'ouest et sur les côtés, étaient régulièrement pleins dans toute leur hauteur, comme c'était aussi quelquefois le cas pour les autres *screens* d'église. Cependant, à part ces exceptions, la partie inférieure seule, jusqu'à la hauteur de quatre pieds environ au-dessus du sol, était pleine, et le reste découpé à jour. Le plus ancien *screen* connu se trouve à l'église de Compton dans le Surrey ; il est de bois et présente les caractères de la transition du style roman au style ogival primitif. Il se compose d'une série de colonnettes octogones avec chapiteaux sculptés, supportant des arcatures en plein cintre d'une grande simplicité. Les spécimens de *screens* en style ogival primitif qui nous restent sont presque tous de pierre : quelques-uns se composent d'une maçonnerie pleine, plus ou moins décorée de panneaux, d'arcatures et d'autres motifs d'ornement ; d'autres sont pleins à leur partie inférieure seulement, et ont la partie supérieure formée d'arcatures ajourées. On trouve des exemples de *screens* de bois, datant des premières années du XIV<sup>e</sup> siècle, à l'église de Stanton-Harcourt dans l'Oxfordshire (fig. 318), à Sparsholt dans le Berkshire, et dans l'aile septentrionale du chœur de la cathédrale de Chester. La partie inférieure de tous ces *screens* est formée de panneaux unis, et leur partie supérieure se compose d'arcatures redentées retombant sur des colonnettes cylindriques annelées. L'ornementation des *screens* de pierre de cette époque se distingue par une grande variété et une grande richesse. Quelques-uns ont, comme les *screens* de bois, la partie supérieure ajourée ; d'autres sont entièrement pleins et ornés d'arcatures, de panneaux,



Fig. 318.



Screen de 1300 environ, à Stanton-Harcourt dans l'Oxfordshire.

de niches, de pinacles, de diaprures et d'autres ornements propres au style *décoré*. On en voit de curieux exemples à Lincoln et dans quelques autres cathédrales et églises importantes. Dans les monuments en style *perpendiculaire*, les *screens* sont de bois ou de pierre, et offrent une grande variété de combinaisons. Il y en a quelques-uns décorés avec une profusion extraordinaire. »

On trouve aussi un superbe screen du *xv<sup>e</sup>* siècle à l'église de Saint-Bavon (ancienne cathédrale) de Haerlem. Le sous-bassement se compose de panneaux sculptés représentant des animaux réels et chimériques tenant des écussons. Les colonnettes, qui forment la partie ajoutée du screen, et d'autres ornements

sont en laiton.

Les clôtures de bois qu'on a employées sur le continent pour isoler les chapelles et dont nous parlerons plus loin offrent la plus grande analogie avec les screens anglais.

Les jubés et les *screens* étaient surmontés de la *croix triomphale*. Cette croix, de grande dimension, était ordinairement de bois, et décorée de peintures et de dorures. Ses quatre branches, fleuronées ou fleurdelisées, portaient assez souvent des quadrilobes, dans lesquels on plaçait, du côté de la nef, les symboles des quatre évangélistes, et, du côté du chœur, les quatre docteurs de l'église latine : saint Grégoire, saint Ambroise, saint Augustin et saint Jérôme. Au pied de la croix se trouvaient les statues de la sainte Vierge et de l'apôtre saint Jean, la première à droite, la seconde à gauche. « En Angleterre, dit Bourassé, chaque église avait un *roodscreen* avant le règne d'Édouard, époque à laquelle ces croix furent détruites par suite d'un acte du parlement. Les ordres du parlement furent si fidèlement exécutés à l'avènement de la reine Élisabeth au trône d'Angleterre, que, dans toutes les églises d'Angleterre, on n'en retrouve pas une seule présentement. Sur le continent, l'amour de l'innovation et une fausse idée de progrès ont été

presque aussi destructeurs, et on y trouve rarement quelque'une des édifiantes et majestueuses images de la passion de Notre-Seigneur, qui formaient un si digne couronnement aux anciens édifices religieux. Le spécimen le plus parfait que l'on puisse voir aujourd'hui se trouve dans la grande église de Louvain; mais cette croix était probablement inférieure à plusieurs autres dont nous possédons les restes ou que nous connaissons par des descriptions. La manière dont ces croix étaient suspendues mérite d'être notée. Trois chaînes étaient attachées à la partie supérieure et aux deux bras de la croix, et fixées à des anneaux de fer à l'arcade supérieure en pierre. C'est cette arcade que l'on appelle, dans nos vieilles églises romanes, l'*arc triomphal*. Ces chaînes étaient fort belles; elles étaient composées de longs anneaux, unis par des nœuds dorés, fort bien travaillés. Dans un tableau de Van der Weyden, à la galerie d'Anvers, où une nef d'église est mise en perspective avec un *roodscreen*, on aperçoit une croix ainsi suspendue à trois chaînes. Dans

Fig. 319.



Croix triomphale de l'église de Saint-Pierre à Louvain.

Il est regrettable que cette croix n'occupe plus sa place primitive.

d'autres vieux tableaux des anciens maîtres allemands et flamands, on voit des croix suspendues de la même manière. Dans plusieurs contrées de l'Europe, on aperçoit encore, à l'arcade de l'abside ou du chœur, des tronçons de chaîne, la croix ayant disparu depuis longtemps. » *Dictionnaire d'archéologie sacrée*, I, col. 1074. Plusieurs de nos églises belges ont conservé la croix triomphale; on la voit, ou bien à l'intérieur de l'église, suspendue, contre l'une ou l'autre paroi, entre les statues de la sainte Vierge et de saint Jean, ou bien, souvent aussi, placée à l'extérieur de l'église contre le chevet du chœur, où elle forme une espèce de calvaire. Une des plus anciennes et des plus belles croix triomphales que nous connaissons est celle de l'église d'Oplinter, près de Tirlemont. Elle date du XIII<sup>e</sup> siècle, et est décorée de sculptures et de peintures : les sujets sculptés de la face antérieure sont reproduits, au revers, en peintures avec toute la finesse de miniatures.

La gravure fig. 319, qui reproduit la grande et superbe croix triomphale de l'église de Saint-Pierre à Louvain, fera comprendre la manière dont ces croix étaient suspendues au-dessus des jubés. Aux emblèmes des quatre évangélistes, placés sur la face principale de cette croix, correspondent, au revers, c'est-à-dire du côté du chœur, les figures des quatre docteurs de l'église d'Occident : saint Grégoire au sommet, saint Ambroise au pied, saint Augustin à la droite du spectateur et saint Jérôme à la gauche. Dans le soubassement on voit, du côté de la nef, les statues de saint Grégoire, saint Paul et saint Jérôme, et, du côté du chœur, des peintures en grisaille représentant saint Ambroise, saint Henri et saint Augustin. Ce soubassement s'appuie sur le garde-corps du jubé dont nous avons donné la gravure ci-dessus, p. 250, fig. 317.

Avant l'introduction des jubés et des *screens*, la croix triomphale était régulièrement suspendue par trois chaînes au milieu de l'arc appelé *triomphal*, telle qu'on l'a rétablie à Notre-Dame du Sablon à Bruxelles et dans plusieurs autres églises. C'est de cet usage qu'elle a reçu son nom de *triomphale*.

7. *Clôtures du chœur*. La disposition ancienne des bancs du clergé le long du mur absidal du chœur, décrite ci-dessus, I, p. 193-195, ne fut conservée, pendant la période ogivale, qu'*en Italie*, où elle existe encore presque partout de nos jours, de même que dans quelques églises allemandes, notamment dans les cathédrales de Spire et de Mayence.

Dès le XI<sup>e</sup> siècle, la plupart des abbayes de l'*Europe centrale et occidentale* avaient, comme nous l'avons déjà dit (I, p. 426), transporté dans le transept, et même au delà, les sièges des religieux, qui occupaient auparavant le chevet de l'abside. Plus tard aussi le même changement s'introduisit peu à peu dans les cathédrales et les collégiales de ces mêmes contrées, surtout après l'adjonction du bas côté et des chapelles absidales autour du chevet du chœur. Les bancs de pierre de la période romane, transformés en stalles ou sièges de bois, furent placés en avant du sanctuaire, sur les deux côtés de cette partie de l'église que, dans notre pays et dans les pays voisins, on appelle le chœur. Ce chœur fut séparé de ses bas côtés par des clôtures le plus souvent en pierre, assez élevées, complètement fermées ou pleines derrière les stalles et établies entre les colonnes du sanctuaire. Au chevet du chœur, c'est-à-dire autour du sanctuaire proprement dit, on les ajourait parfois de manière que les fidèles se trouvant dans les bas côtés pussent voir l'autel ;

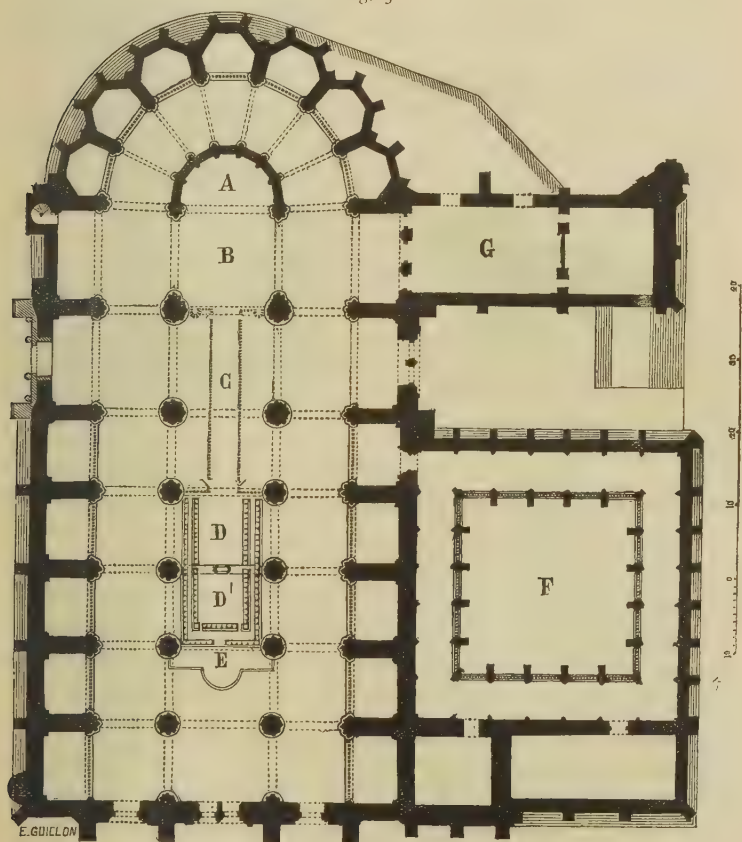
quelquefois aussi on remplaça les clôtures du rond-point du chœur par des tombes ou des mausolées. Dans les grandes cathédrales, de nombreuses sculptures en ronde-bosse ou en bas-relief ornaient toutes les parties libres de ces clôtures tant à l'extérieur qu'à l'intérieur du chœur. Quelques monuments, par exemple les cathédrales de Paris et d'Amiens, ont conservé, en entier ou en partie, leurs anciennes clôtures de chœur. Les sculptures des clôtures de la cathédrale de Paris, qui datent de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, « représentent, dit Viollet-le-Duc, l'histoire de Notre-Seigneur disposée par travées, formant une suite de scènes ronde-bosse entre les piliers du chœur. Ces scènes, derrière les stalles, n'étaient vues que des bas côtés, mais autour du sanctuaire, elles se trouvaient complètement ajourées de manière à être vues de l'intérieur du chœur comme des collatéraux. Un riche soubassement d'arcatures les supporte. Suivant l'usage, l'architecture et la statuaire de Paris étaient peintes et dorées. A Amiens, on voit encore, derrière les belles stalles du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, une clôture en pierres peintes, de la même époque, représentant du côté sud l'histoire de saint Firmin, et du côté nord l'histoire de saint Jean Baptiste. Cette clôture, d'un assez mauvais style, est cependant fort curieuse à cause de la quantité de costumes que l'on y trouve, costumes qui sont fidèlement copiés sur ceux du temps auquel appartiennent ces sculptures. » *Dictionnaire de l'architecture*, III, p. 169. A Amiens, des tombeaux d'évêques et de chanoines se trouvent dans des niches sous les belles sculptures qui reproduisent les légendes de saint Jean Baptiste et de saint Firmin. Le chœur de la cathédrale de Chartres possède également de belles clôtures sculptées, qui remontent au XV<sup>e</sup> siècle.

Le changement introduit, à l'époque ogivale, dans la disposition des principales parties des grandes églises fut bien plus considérable *en Espagne* que dans le reste de l'Europe. Le sanctuaire et le transept des cathédrales et des collégiales de ce pays devinrent presque entièrement libres : on en éloigna les stalles des chanoines pour les placer dans la nef principale, au delà du transept. Elles occupent ordinairement toutes les travées de cette nef, à l'exception des deux ou trois dernières. Le sanctuaire (qui correspond au chœur de nos églises), régulièrement très petit, ne conserve que le maître-autel et reçoit le nom de *chapelle majeure*, *capilla mayor*. Fermée du côté du transept par une grille de fer, cette chapelle est mise en communication, avec la nef où se trouvent les stalles, au moyen d'un couloir étroit, formé d'une double rangée de grillages également en fer. Les clôtures du chœur des églises espagnoles présentent les mêmes caractères que celles des cathédrales



françaises. Dans la cathédrale de Tolède on voit encore aujourd'hui une intéressante clôture du XIV<sup>e</sup> siècle, composée de 61 superbes bas-reliefs, dont tous les sujets sont empruntés à l'histoire mosaïque du Pentateuque. Les clôtures enveloppent le chœur de trois côtés; car la face tournée vers la chapelle majeure reste ouverte et reçoit une grille en fer. La partie de la clôture qui se trouve dans la nef centrale du côté de la façade occidentale et sépare le chœur des dernières travées de cette nef est appelée *trascoro* par les Espagnols, et remplit en quelque sorte le même office que le jubé de nos églises ogivales. Toutefois les ambons ne font pas partie du jubé, mais sont

Fig. 320.



Plan de l'église cathédrale de Ségovie et de son cloître.

placés à l'entrée de la chapelle majeure. Le plan de la cathédrale de Ségovie, que nous donnons fig. 320, fera comprendre la disposition intérieure des grandes églises espagnoles, disposition — remarquons-le en passant — qui a le grand tort d'empêcher que l'on embrasse d'un seul coup d'œil le vaisseau principal des belles cathédrales de Tolède, Burgos, Séville, Léon, etc. Les parties A et B forment la chapelle majeure, à l'entrée de laquelle on voit les ambons adossés aux colonnes qui séparent les travées B et C. Le couloir C conduit de la chapelle majeure au chœur composé des deux travées D et D'; celui-ci est séparé des deux dernières travées de la nef par le trascoro E.

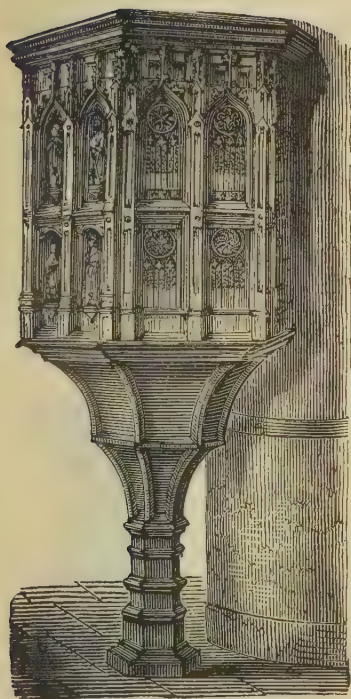
### § 5. — CHAIRES A PRÊCHER ET CONFESSIONNAUX.

1. **Chaires à prêcher.** Pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne, les ambons, du haut desquels se faisait la lecture de l'Évangile et de l'Épître, servaient en même temps de chaires à prêcher. On rencontre encore aujourd'hui un grand nombre de ces ambons primitifs dans les églises d'Italie et l'on y trouve également de très anciennes chaires à prêcher de la période ogivale : la cathédrale de Sienne et le baptistère de Pise, par exemple, en ont qui datent du XIII<sup>e</sup> siècle. La chaire de Pise, en marbre, a été exécutée, en 1260, par Nicolas Pisano. Sa cuve est à six pans, dont cinq décorés de bas-reliefs représentant la naissance du Sauveur, l'adoration des Mages, la présentation de l'Enfant Jésus au temple, le crucifiement et le jugement dernier; l'entrée occupe la sixième face. Elle s'appuie sur sept colonnes, dont une au centre, et une à chacun des six angles de la cuve. La base de trois de ces colonnes repose sur le dos de lions. Un pupitre, posé sur un aigle aux ailes déployées, se trouve à l'angle de la cuve tourné vers le centre du baptistère. Un large escalier, garni d'un seul garde-corps, conduit à la cuve, qui est dépourvue d'abat-voix, comme toutes les chaires anciennes.

L'usage de prêcher du haut de l'ambon, qu'on munissait quelquefois à cet effet d'une chaire en saillie (comme c'est le cas à Saint-Gommaire de Lierre), persista dans l'Europe centrale et occidentale jusque vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Aussi, les chaires à prêcher antérieures au milieu du XV<sup>e</sup> siècle ne s'y rencontrent-elles que fort rarement. Ce ne fut qu'à partir de cette époque que l'on commença à en établir d'isolées dans la nef principale des églises de cette partie de l'Europe.

Les plus anciennes chaires sont presque toutes de pierre; au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle on en fit également de bois.

Fig. 321.



Chaire à prêcher du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, provenant de l'église d'Alsemberg, actuellement au musée royal d'antiquités à Bruxelles.

En Allemagne on y a parfois adossé des statues, principalement celles d'Adam et d'Ève ou de Moïse.

Les escaliers des chaires de la période ogivale ont souvent été détruits et remplacés à une époque rapprochée de nous. Dans ceux qui sont restés intacts, les garde-corps sont en claire-voie et se composent d'arcatures au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> et au <sup>xiv</sup><sup>e</sup>, de dessins flamboyants au <sup>xv</sup><sup>e</sup> et au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle.

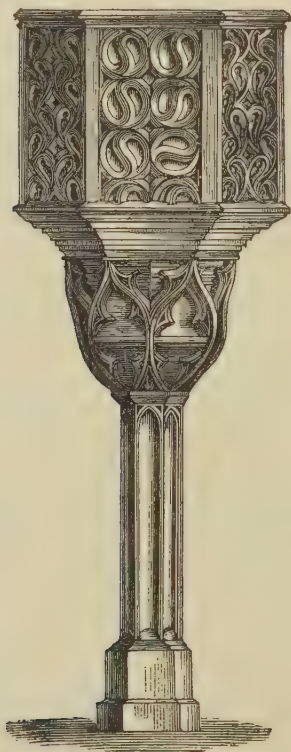
L'abat-voix des chaires à prêcher n'a été introduit que vers la fin de la période ogivale, et encore était-il rare à cette époque. Il ne devint d'un usage général qu'à la fin du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle. Les abat-voix du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle ont généralement la forme d'une pyramide, d'un pinacle ou d'un clocheton. Voyez dans LUBKE, *Vorschule*, 5<sup>e</sup> éd., p. 170, la gravure de la chaire et de l'abat-voix en bois de St-Étienne à Vienne, et dans DE CAUMONT, *Abécédaire*, 5<sup>e</sup> éd.,

La cuve des chaires à prêcher de la période ogivale est régulièrement hexagone et ornée, sur cinq côtés (le sixième étant réservé pour l'entrée), de statues, de bas-reliefs et, quelquefois aussi, de simples dessins géométriques ou de flammes (fig. 322). On y voit fréquemment le Sauveur ou la sainte Vierge entre les quatre évangélistes ou les quatre docteurs de l'église d'Occident, saint Grégoire, saint Ambroise, saint Augustin et saint Jérôme (cathédrale de Saint-Étienne à Vienne). Elle repose parfois sur un encorbellement, sur un massif de maçonnerie ou sur un faisceau de colonnettes (fig. 325) ; le plus souvent toutefois elle est portée par une seule colonnette (fig. 322 et 323) ou un simple pédicule (fig. 321). Cette dernière forme a été la plus commune au <sup>xv</sup><sup>e</sup> et au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle. Les supports étaient ornés de sculptures décoratives, parfois très tourmentées selon l'usage reçu à la fin de la période ogivale.

p. 698, celle d'un abat-voix en pierre. Ce dernier présente une grande analogie avec le couronnement du contrefort que nous avons reproduit ci-dessus p. 165, fig. 245. En Angleterre, on trouve aussi des abat-voix dépourvus de clochetons, et bordés d'un simple crétage.

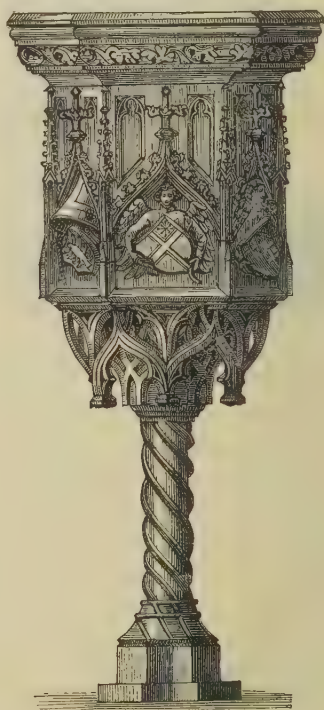
Il reste peu d'exemples de chaires à prêcher de la période ogivale. En Belgique, la chaire provenant de l'église d'Alseberg (fig. 321), actuellement au musée royal d'antiquités (porte de Hal) à Bruxelles, et celle de Nieuport sont les seules que nous connaissions. Elles sont toutes deux de bois, et datent du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. Il est à regretter que la dernière ait subi, au commencement du siècle actuel, des remaniements qui rendent son plan primitif entièrement méconnaissable. Dans les autres contrées de l'Europe, on trouve

Fig. 322.



Chaire de l'église de Saint-Léonard  
à Francfort-sur-le-Mein.  
(Dernière moitié du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle).

Fig. 323.



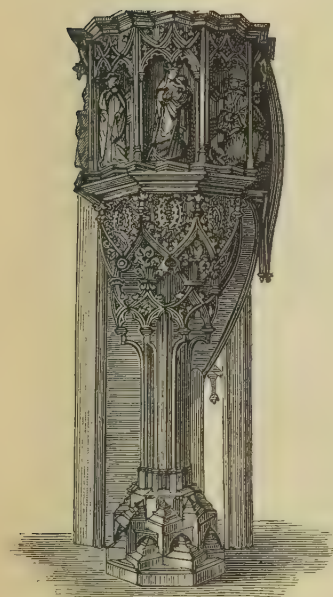
Chaire de l'église de Sint-Wendel  
près de Sarrebruck.  
(Vers l'année 1462).



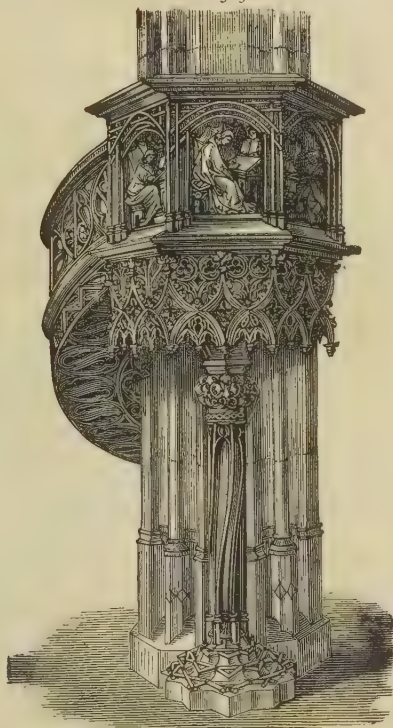
des chaires remarquables de l'époque ogivale : en Angleterre, dans plusieurs églises du Somersetshire; en France, à Vitré; en Suisse, à Bâle; en Alsace, à Strasbourg; en Autriche, à la cathédrale de Saint-Étienne à Vienne; en Allemagne, dans les cathédrales d'Ulm et de Fribourg en Brisgau. Nous reproduisons quatre exemples de chaires à prêcher empruntés à des églises allemandes de second et de troisième ordre, pour montrer de quelle manière les artistes de la fin de la période ogivale ont traité cet objet si important du mobilier de nos églises. La première (fig. 322) est d'une grande simplicité; toute sa décoration consiste en figures flamboyantes. La seconde (fig. 323), qui date de l'année 1462, est ornée de figures d'anges portant des écussons; parmi ceux-ci on remarque celui du cardinal Nicolas de Cusa, célèbre théologien, philosophe et mathématicien du milieu du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. La troisième

Fig. 324.

F. 325.



Chaire à l'église de Herrenberg  
en Souabe. (Fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle).



Chaire de l'église de Stuttgart.  
(Fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle).

(fig. 324) est celle de l'église de Herrenberg en Souabe, et la quatrième (fig. 325) se voit dans l'église de Stuttgart, capitale du royaume de Wurtemberg. Les cuves des trois dernières portent des statues ou des bas-reliefs; et, ce qui plus est, celle de Stuttgart a conservé son escalier primitif.

En France et en Angleterre, on voit quelques chaires à prêcher en pierre, élevées en plein air dans les rues (Saint-Lô en Normandie), sur les places publiques et dans les cimetières.

2. **Confessionnaux.** Les confessionnaux dans lesquels le prêtre est séparé du pénitent par un grillage étaient inconnus pendant la période ogivale. A cette époque, le prêtre se plaçait, pour entendre les confessions, dans un fauteuil ou dans une des stalles du chœur, et le pénitent venait s'agenouiller devant lui. Le souvenir de cette manière de se confesser nous est conservé par des miniatures, des tableaux et des gravures du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. Voici (fig. 326) la

Fig. 326.



Prêtre entendant la confession; gravure du *Devotus libellus de modo confitendi et penitendi*, imprimé à Delft en 1494.

reproduction d'une gravure qui orne le *Devotus libellus de modo confitendi et penitendi*, imprimé à Delft en 1494. Dans le tableau des sept sacrements, peint au XV<sup>e</sup> siècle par Roger Van der Weyden et conservé au musée d'Anvers, on voit également le prêtre assis dans un siège et le pénitent à genoux devant lui.

Ce ne fut que vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle que les confessionnaux à grillages furent introduits en Belgique. Voyez à ce sujet un document curieux, publié dans les *Analectes pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique*, V, p. 65-94 et 149-178.

Le confessionnal en style ogival que l'on voit au musée royal d'antiquités et d'armures (porte de Hal) à Bruxelles n'est pas une œuvre originale; il a été formé, à une époque relativement récente, au moyen de parcloles, dossiers et autres fragments de stalles du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle.

#### § 6. — CHAPELLES FUNÉRAIRES, TOMBEAUX, PIERRES TOMBALES, LANTERNES DES MORTS ET CROIX DE CIMETIÈRE.

Pendant une partie de la période ogivale, on continua à ensevelir les corps des rois, des princes, des évêques et des membres du clergé, avec les insignes les plus précieux de leur dignité. Plus tard on ne se servit plus que d'insignes en étoffes ordinaires et en matières de peu de valeur. C'est à cette circonstance que nous devons la conservation d'une multitude d'objets du mobilier ecclésiastique, tels que crosses, mitres, calices, vêtements sacerdotaux, etc.

En quelques endroits on plaça dans les tombes des vases en terre cuite pour brûler des parfums. On voit, au musée Carnavalet de Paris, un grand nombre de petits vases en poterie, ansés et remplis de braises. Il paraît qu'il n'est pas rare de rencontrer ces pots dans les sépultures de la période ogivale aux environs de Paris. « En 1875, dit M. Rohault de Fleury en parlant de la basilique de Montmartre, lorsqu'on creusa le sol entre l'église de Saint-Pierre et l'église du Sacré-Cœur, dans l'enceinte orientale de l'ancienne abbaye, on commença sur la couche supérieure de terre meuble par trouver des squelettes dont les cercueils de bois étaient entièrement détruits; il ne restait de chaque sépulture qu'un vase en terre jaune sans couverte, orné de stries rouges posées au pinceau et dont la panse était percée de trous; ces vases contenaient encore le charbon qui servait à brûler l'encens suivant l'usage liturgique. Leur forme et leur décoration se rapportent aux XIII<sup>e</sup> et

xiv<sup>e</sup> siècles, et rappellent tout à fait ceux qu'on a recueillis dans les cimetières Saint-Jacques la Boucherie, Saint-Séverin et autres. » *Cimetière mérovingien de Montmartre*, p. 1.

1. **Chapelles funéraires.** Les chapelles funéraires, élevées isolément dans les cimetières pendant la période ogivale, sont rares dans presque tous les pays. On n'en connaît ni en Belgique ni en Angleterre. En France, il s'en rencontre dans quelques cimetières bretons, et il en existe une très remarquable, du xv<sup>e</sup> siècle, à Avioth dans les Ardennes françaises. C'est en Autriche qu'elles sont le plus communes; quelques-unes même de ce pays datent de la période romane. Bâties sur plan circulaire, elles ont un diamètre qui varie entre 5<sup>m</sup>50 et 9<sup>m</sup>50; l'autel se trouve dans une petite abside en saillie de forme semi-circulaire. Elles se composent d'un rez-de-chaussée peu élevé servant de charnier, et d'un étage. Le pavement de l'étage repose sur une voûte en pierre portée, au rez-de-chaussée, par une pile centrale; la voûte de l'étage est régulièrement hémisphérique. Ces chapelles se trouvent le plus souvent du côté méridional de l'église, et ordinairement leur porte d'entrée est située, non pas à l'occident vis-à-vis de l'abside qui renferme l'autel, mais sur le côté.

Dans plusieurs cathédrales et grandes églises d'Angleterre, il existe des chapelles funéraires, entièrement isolées et élevées sous l'une ou l'autre arcade reliant deux piliers voisins. Ces petites constructions, tout à fait indépendantes de l'édifice principal, sont bâties sur plan rectangulaire, et ont généralement 7 ou 8 mètres de longueur sur 4 environ de largeur. Leurs parois ou cloisons se composent d'arcatures ajourées, qui permettent de voir du dehors ce qui se passe à l'intérieur. Elles se terminent, à la hauteur à peu près de la naissance de l'arcade sous laquelle elles se trouvent, soit par un crétage soit par des pinacles. Ces chapelles renferment toujours un tombeau, et, avant l'époque de la réforme, on y voyait aussi un autel. On les appelle *chantrys*, c'est-à-dire *chantries*, parce qu'elles doivent leur origine à la fondation d'un bénéfice ecclésiastique avec charge d'une ou plusieurs messes *chantées* par semaine. Au moyen âge, il arrivait fréquemment, en Angleterre, que le fondateur d'un bénéfice stipulait, dans son testament, la condition de bâtir, sur son tombeau, une chapelle où les messes de la fondation qu'il faisait devaient être exonérées ou chantées. C'est pour cette raison que le nom de *chantry*, en français *chantrerie*, a été donné à la chapelle funéraire elle-même.



On trouve plusieurs *chantrys* très remarquables à la cathédrale de Winchester.

En Flandre, notamment à Bruges, on a souvent converti en chanteries les chapelles bordant les bas côtés du chœur ou de la nef. Ces chapelles servaient de lieu de sépulture aux familles riches qui les avaient érigées et y avaient fait des fondations perpétuelles. Il en existait, entre autres, dans les églises de Notre-Dame et de Saint-Jacques; voyez WEALE, *Bruges et ses environs*, éd. de 1884, p. 116, 119, 134 et 140.

2. **Tombeaux apparents.** L'usage d'enfermer les corps dans des sarcophages exposés au-dessus du sol fut complètement abandonné dans le nord de l'Europe à partir du XIII<sup>e</sup> siècle.

En Belgique, en Angleterre, en Allemagne et dans les provinces septentrionales de la France, les tombeaux apparents de la période ogivale sont des cénotaphes, consistant dans des socles de pierre ou des massifs de maçonnerie posés sur une sépulture souterraine, et portant l'effigie du défunt. Ils se composent régulièrement, comme au XII<sup>e</sup> siècle, d'un socle ou massif recouvert d'une grande dalle, sur laquelle est couchée la statue du défunt. Celui-ci, étendu sur un lit de parade, est revêtu de tous les insignes de sa dignité : les évêques et les abbés portent la mitre et la crosse; les rois et les princes, la couronne et le sceptre; les chevaliers, leur écu et leur armure. Les pieds des évêques et des ecclésiastiques, et dans certaines contrées ceux des laïques, s'appuyent contre un dragon ou un monstre fantastique; ceux des rois, des princes et des nobles, contre un lion, symbole du courage, et même parfois, comme ceux des femmes, contre un chien, emblème de la fidélité conjugale. De petites statues d'ange balancent des encensoirs, tiennent des cierges ou soutiennent le coussin sur lequel repose la tête du personnage. Après le XIII<sup>e</sup> siècle, les anges thuriféraires deviennent assez rares. Pendant longtemps, l'effigie du défunt ne rappelle aucun des caractères de la mort. Au XIII<sup>e</sup> siècle et encore au commencement du XIV<sup>e</sup>, les statues couchées ont les yeux ouverts et reproduisent les gestes et les attitudes des personnages vivants. C'est seulement après le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle que le défunt commence à être représenté mort ou endormi, avec les yeux fermés.

Le plus souvent, des colonnettes réunies par des arcatures sont disposées autour du socle, dans lequel elles sont engagées; quelquefois, mais rarement, les arcatures sont ajourées, et la statue couchée du défunt occupe la place du socle supprimé. Il arrive aussi que la grande dalle sur laquelle se trouve

la statue est portée tout simplement par quatre ou six colonnettes, comme dans le monument du fondateur de la cathédrale de Limbourg-sur-la-Lahn en Allemagne.

Les cénotaphes de la période ogivale sont généralement de pierre, rarement de cuivre ou d'un autre métal. Les tombeaux de pierre ont le plus souvent un mètre environ de hauteur, tandis que les tombes de métal conservées jusqu'à nos jours ne s'élèvent guère qu'à cinquante centimètres au-dessus du sol. Quelques monuments de cette dernière espèce (qui sont parfois incrustés d'émaux) existent encore en France. Les deux plus beaux sont, sans contredit, ceux que l'on voit à la cathédrale d'Amiens. Ils sont en cuivre, et ont été élevés, pendant la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, à la mémoire des deux évêques fondateurs de l'église. « L'un de ces monuments, dit Viollet-le-Duc, est d'une grande valeur comme art, c'est celui de l'évêque Éwrand. La tête, les draperies, admirablement modelées, sont d'un style excellent. Le personnage, demi ronde bosse, est fondu avec la plaque, et la table repose sur un socle de pierre très bas, avec six lions issants. L'évêque bénit et porte la crosse. Deux anges thuriféraires, en bas-relief, encensent sa tête, qui repose sur un coussin richement décoré. Deux clercs, également en bas-relief, tiennent des flambeaux. Les pieds du prélat reposent sur deux dragons. Une inscription et un bel ornement courant enveloppent la figure encadrée par une sorte de dais à sa partie supérieure. L'évêque Éwrand de Fouilloy fut le fondateur de la cathédrale actuelle d'Amiens, commencée en 1220. Il mourut en 1223; donc, son tombeau, placé autrefois à l'entrée de la nef, dans l'axe, date de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle; il possède d'ailleurs tous les caractères de cette époque. » *Dictionnaire de l'architecture*, IX, p. 60.

Afin de ne pas encombrer les églises, on n'y permettait que rarement l'érection de cénotaphes. Dans le chœur on n'admettait que le tombeau du fondateur ou d'un bienfaiteur insigne, et l'on plaçait ceux des autres personnages de distinction dans les chapelles qui bordent les bas côtés du chœur et de la nef. Ces monuments recevaient assez souvent une décoration consistant en peintures et dorures. Les uns étaient adossés au mur et placés dans une niche en forme d'arcature ogivale; les autres, et c'était le grand nombre, étaient isolés et libres sur tous leurs côtés.

On voit, à l'église de Saint-Denis près de Paris, un tombeau *en forme de niche* d'une très grande magnificence; c'est celui qui fut élevé par saint Louis à la mémoire du roi Dagobert vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle. En Bel-

gique, les tombeaux arqués sont très rares. Le plus ancien est celui des princesses Mathilde et Marie, qui se trouve à l'église de Saint-Pierre à Louvain; nous l'avons décrit ci-dessus, I, p. 442. Il en existe également un de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, à Namur, à la chapelle de l'hospice Saint-Gilles, où il a été transféré, il y a quelques années; car il était placé primitivement dans l'oratoire de la maladrerie dite des Grands-Malades, à une demi-lieue environ de la ville de Namur. Il se compose d'une grande dalle en pierre sur laquelle est couchée l'effigie du défunt sculptée en haut-relief; une lame de pierre, posée verticalement et ornée de trois petites figures, forme la face antérieure et visible du socle. Ce monument, qui est reproduit par la gravure dans les *Annales de la Société archéologique de Namur*, I, p. 428, est élevé à la mémoire du sculpteur Collard Jacoris, comme nous l'apprend l'inscription taillée sur le bord de la dalle supérieure : CHI . GIST . COLARS . JACORIS . TALURES . DIMAGES . ET . FRÈRES . DELE . MAISON . QUI . TREPACAT . EN . LAN . DE . GRACE . M . CCC . LXXX . XIII . L'ENUT . CAIS . IOURS ., c'est-à-dire : *Ci gît Colars Jacoris, tailleur d'images et frère de cette maison, qui trépassa en l'an de grâce 1395, la nuit...* Au musée communal de Mons, on voit deux grandes et belles statues en pierre, datant du XV<sup>e</sup> siècle, représentant Guillaume, sire de Gavre, et Jeanne de Bierlo, sa femme. Ces superbes spécimens de notre sculpture nationale proviennent de tombeaux arqués qui se trouvaient jadis à l'abbaye de Cambron. Ces tombeaux, au nombre de quatre, étaient placés primitivement dans les cloîtres de l'abbaye, et furent transférés de là, en 1686, à la salle du chapitre. Des vestiges de ces tombeaux existent encore aujourd'hui dans les ruines de l'abbaye. Voyez : 1<sup>o</sup> GOETHALS, *Histoire généalogique de la maison de Beaufort-Spontin*, p. 160-161; et 2<sup>o</sup> *Annales du Cercle archéologique de Mons*, XVII, p. 44 et sv.; où l'on trouve des gravures représentant les tombeaux de l'abbaye de Cambron et les deux statues du musée de Mons.

Les cénotaphes isolés furent beaucoup plus communs que ceux en forme de niche; leur usage persista même jusque bien avant dans la période de la renaissance. Quelques-uns sont couronnés de dais richement travaillés. Nous avons autrefois, en Belgique, un nombre considérable de ces tombeaux; et il en existe encore plusieurs de nos jours. La ville de Louvain, seule, en possédait deux : un à l'église de Saint-Pierre, que nous avons décrit ci-dessus, I, p. 441, et un à l'église de Notre-Dame-aux-Dominicains. Ce dernier, qui était placé dans le chœur et recouvrait les restes mortels de Henri III, duc de Brabant, et de son épouse Aleidis de Bourgogne, avait été élevé en

1275, et détruit au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. En 1805, on fit des fouilles pour trouver les parties du mausolée, qu'on supposait enfouies à la place où il avait existé. On découvrit la dalle supérieure sur laquelle avaient été couchées les statues du duc et de la duchesse. Cette dalle, encore conservée à l'église de Notre-Dame-aux-Dominicains, permet de se former une idée de la valeur artistique du monument. On peut voir des gravures de ce tombeau dans DE RAM, *Recherches sur les sépultures des ducs de Brabant à Louvain*, pl. IV, et dans VAN EVEN, *Louvain monumental*, p. 228. Le mausolée était placé dans le chœur, du côté de l'Évangile, près du mur qui sépare cette partie de l'église de la chapelle ducale, convertie aujourd'hui en chapelle de Notre-Dame du Rosaire. Son socle, en marbre bleu, avait dix pieds de longueur sur trois de hauteur, et environ autant de largeur; il était, à en juger par les dessins, décoré, sur les longues faces, d'arcatures surbaissées et trilobées, et sur la petite face, du côté des pieds des statues, d'arcatures trilobées, couronnées d'un gâble avec rampants à crochets; au-dessus de ces arcatures se trouvaient deux bandeaux, l'un formé de quatre-feuilles, l'autre de fleurons à six lobes. Les statues du duc et de la duchesse, couronnées de dais crénelés, étaient couchées sur ce soubassement : le duc à droite et son épouse à gauche. Derrière les dais s'élevaient, perpendiculairement au sol, deux arcatures trilobées, inscrites dans un pignon fleuroné. Dans l'arcature placée derrière la tête du duc Henri, une sculpture représentait le Sauveur assis, ayant les mains levées comme pour montrer ses plaies; un ange agenouillé à la gauche du Christ lui offrait l'âme du duc, figurée, selon les règles iconographiques de l'époque, par un petit enfant nu. Dans l'autre arcature on voyait une statue de la sainte Vierge avec l'Enfant Jésus, à laquelle un ange, agenouillé à gauche, recommandait également l'âme de la princesse. Le duc, revêtu d'une cotte de mailles et d'une tunique, avait les mains jointes; sa tête, ceinte d'un simple diadème, reposait sur un coussin; l'écu de Brabant était suspendu à son bras gauche. La duchesse portait une longue robe, et avait aussi les mains jointes. Les pieds du duc s'appuyaient contre un lion, et ceux de la duchesse contre un chien. Tout le monument était rehaussé de dorures. A l'église aujourd'hui détruite de Saint-Donatien à Bruges on voyait, avant la révolution française de la fin du siècle dernier, un cénotaphe élevé, au XIV<sup>e</sup> siècle, sur la sépulture de Louis de Crécy, comte de Flandre. Les tombeaux isolés du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle ne sont pas rares. A l'église de Notre-Dame à Anvers, une des chapelles bordant le bas côté du chœur renferme le mausolée d'Isabelle de Bourbon, morte en 1465; la statue de la



princesse, qu'on y a représentée couchée, la tête posée sur un coussin et les pieds appuyés contre une levrette, est en bronze et d'une très bonne exécution. Les plus beaux et les plus riches mausolées de cette époque sont, sans aucun doute, ceux de Marie de Bourgogne et de Charles le Téméraire, à l'église de Notre-Dame à Bruges. Des écussons émaillés, tenus par des anges et des supports héraldiques ou suspendus à des branches figurant un arbre généalogique, entourent, comme d'un réseau en cuivre doré, les socles sur lesquels sont couchées les statuets des défunts coulées dans le même métal. Le tombeau de la princesse, qui date de l'année 1502, est d'une valeur artistique bien plus grande que celui du duc, érigé entre les années 1559 et 1562.

A l'église de Saint-Étienne à Nimègue on voit le cénotaphe de la princesse Catherine de Bourbon, bienfaitrice du chapitre de cette église, morte en 1469; il est couvert d'une plaque de laiton gravée, et entouré de douze plaques du même métal où sont représentés les apôtres en pied, surmontés chacun d'un écu armorié.

En France, il existe encore beaucoup de cénotaphes isolés. Nous citerons en premier lieu, tant à cause de leur richesse que de leur nombre, ceux des rois et des reines de France à l'église de Saint-Denis près de Paris; presque tous datent du XIII<sup>e</sup> siècle. Abattus pendant la tourmente révolutionnaire de la fin du siècle dernier, ils ont été rétablis et restaurés depuis quelques années. Nous signalerons ensuite les superbes tombes de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, mort en 1404, et de son fils Jean sans Peur, assassiné en 1419, conservées au musée de Dijon; elles sont, l'une et l'autre, dues au ciseau d'artistes belges: celle de Philippe le Hardi, qui est de loin la plus remarquable sous le rapport artistique, est de Nicolas Sluter, et celle de Jean sans Peur, de Jean de la Werta, l'élève de Sluter. L'église de Brou près de Bourg en Bresse (France) possède deux mausolées, élevés, l'un à la mémoire de Philibert le Beau, duc de Savoie, et l'autre à celle de Marguerite d'Autriche, sa femme, morte à Malines en 1530; ils sont, comme ceux de Dijon, des œuvres de sculpteurs flamands. Le tombeau de Marguerite, tout entier en marbre blanc, se distingue par un luxe et une richesse extraordinaires. Marguerite y est représentée deux fois par des statues couchées: on la voit d'abord, sous la grande dalle, morte et revêtue d'habits très simples, et ensuite, au-dessus de la dalle, vivante et portant ses vêtements princiers. Un dais, soutenu par quatre colonnettes et orné de statues et de crêtages finement découpés, recouvre tout le monument.

Les cénotaphes sont aussi très communs en Allemagne. Il nous suffira de citer 1<sup>o</sup> ceux des archevêques de Cologne et de Trèves dans les cathédrales de ces villes ; et 2<sup>o</sup> celui de l'église de Laach près de Remagen, remarquable parce qu'il est recouvert d'un dais porté sur six colonnes. Voyez l'indication des principaux mausolées allemands dans OTTE, *Kunst-Archäologie*, 5<sup>e</sup> éd., p. 339 et sv.

Fig. 327.



Pierre tombale en bas-relief à l'église de Forest près de Bruxelles. (Première moitié du xii<sup>e</sup> siècle).

En Angleterre la plupart des grandes cathédrales de l'époque ogivale ont conservé leurs tombes majestueuses, élevées à la mémoire soit de leurs fondateurs, soit des évêques et archevêques qui y ont reçu la sépulture.

3. **Pierres tombales.** Il y a deux espèces de pierres tombales : les unes sont ornées de figures en relief, les autres gravées au trait.

Les pierres avec l'effigie du défunt en bas-relief étaient placées soit sur un socle peu élevé ne présentant qu'une faible saillie au-dessus du pavement, soit au ras du sol de manière à permettre de marcher dessus comme sur le reste du dallage ; quelquefois aussi on l'encastrait, à côté de la tombe dans une muraille ou une colonne. Ces pierres sont assez rares en Belgique. En voici une (fig. 327) que l'on voit à l'église paroissiale de Forest près de Bruxelles, et qui représente un prêtre vêtu de la chasuble. Bien

qu'elle soit dépourvue d'inscription, on peut l'attribuer, sans crainte de se tromper, à la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Des fragments d'une dalle du

Fig. 328.



E. GUILLON

Pierre tombale de Pétrone, femme de Gilles de Lérinnes, morte en 1248.

XIII<sup>e</sup> siècle, sculptée en bas-relief, ont été découverts, il y a quelques années, à l'église de Harlebeke; on y voit un chevalier armé, portant son écusson, et appuyant ses pieds sur le dos d'un lion. Dans l'église d'Antoing, on voyait autrefois trois pierres tombales en bas-relief très remarquables, qui couvraient les restes mortels de membres de la famille des seigneurs de cette localité; la plus ancienne datait du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, et les deux autres du XV<sup>e</sup>. Deux de ces pierres portaient deux effigies, et la troisième trois.

Les pierres tombales en relief sont assez communes en Allemagne; on en trouve notamment plusieurs et de très belles dans les cathédrales de Mayence et de Wurzburg. Le *Germanisches Museum* de Nuremberg a fait reproduire en plâtre une série complète de monuments funéraires de ce genre empruntée à des églises allemandes. Elle s'étend depuis le commencement du XI<sup>e</sup> jusqu'au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle.

Ce que nous disons ci-dessous des accessoires qui, sur les pierres gravées au trait, accompagnent l'effigie du personnage s'applique également aux pierres sculptées en relief.

Les pierres tombales gravées au trait devinrent communes dès le XIII<sup>e</sup> siècle. Plusieurs ont été conservées jus-

qu'à nos jours malgré les nombreuses causes de destruction auxquelles elles sont exposées depuis six siècles. La plupart sont ornées de l'image du défunt placée sous une arcature trilobée en forme de dais, très simple et portée par des colonnettes (fig. 327 à 330). Presque toujours une main bénissante, symbole de Dieu, sort du sommet de l'ogive; et des anges balançant des encensoirs occupent les écoinçons de l'arcature. Sur les dalles tumulaires des

Fig. 329.



Pierre tombale d'Alard de Hierges, abbé de Waulsort, mort en 1264.

évêques, des abbés et des prêtres, on rencontre aussi parfois, aux deux côtés du personnage, des clercs ou des anges, de petite stature, portant un cierge (fig. 330). Jusque bien avant dans le XIII<sup>e</sup> siècle, les pierres tombales ont, assez souvent encore, comme pendant la période romane, la forme d'un trapèze, c'est-à-dire qu'elles sont diminuées vers les pieds (fig. 329). L'inscription, qui fait rarement défaut, suit ordinairement le contour extérieur de la dalle, plus rarement celui de l'encadrement ogival; elle commence par une croix, et, vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, on intercale déjà parfois, aux quatre angles, les emblèmes des évangélistes placés dans des quadrilobes.

Nous donnons (fig. 328) une pierre du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, représentant Pétrone, femme de Gilles



de Lérinnes, morte en 1248, qui fonda le prieuré de Lérinnes dans le Brabant wallon. Elle se trouve actuellement au musée de la porte de Hal à Bruxelles. L'inscription doit se lire : † CI : GIST : MA : DAME : PETRONE : KIFVT : FEM(m)E : MON : SAGNOR : GILON : DELERINES : CHEVAL(ier) : ET : NOBLE : HOM(m)E : KIFONDA : CESTE : MAISON : EL : HONOR : DE : LA : SAI(n)TE : TRINITET : SOR : SON : HYRETAGE : ET : TREPASA : LA : DITE : DAME : EL : AN : DEL : INCARNATION : M : CC : ET : XLVIII : LE IX : K(a)-L(endes) : DE : OCTOBRE : LEN : DEMAIN : DE SAINT : MAVRISSE : PRIES : POR : AVS †.

La fig. 329 reproduit une dalle très intéressante de la dernière moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, qui existe dans l'église de l'ancien prieuré d'Hastière. Elle est consacrée à la mémoire d'Alard de Hierges, vingt-deuxième abbé de Waulsort, mort en 1264. L'abbé est vêtu de l'étole et de la chasuble ; il porte aux mains des gants ornés d'une rosace, et au bras gauche le manipule ; de la

Fig. 330.



Fragment d'une pierre tombale d'un prêtre, (Fin du XIII<sup>e</sup> siècle).  
(D'après les *Annales de la Société archéologique de Namur*).

main droite il tient la crosse abbatiale. L'inscription, qui n'occupe que trois côtés de la dalle, doit être lue de la manière suivante : † ANNO . D(omi)NI . M . CC . LX . IIII . IIII K(a)L . SEPT(embris), O(biit) DOMNUS ABBAS ALARDUS . ANIMA EJUS REQUIESCAT IN PACE, AM(en). † ABBAS HOC TEMPLUM XPO (*Christo*) CONSTRUXIT ALARDUS. † FLOREAT [ante Deu]M REDOLENS [ut] FLORIDUS NARDUS. † S(an)C(t)A MARIA PRO EO ORA †.

Le fragment (fig. 330) d'une dalle tumulaire, conservé à l'église de Walcourt, est très remarquable. On y voit encore la partie supérieure de la figure d'un prêtre revêtu des ornements sacerdotaux ; il était curé d'Olloy, comme nous l'apprend l'inscription fruste : CVRES : DE : OLLOYS : CHA- [pelain?]. Sous la petite arcature, près de cette inscription, on remarque la tête d'un ange et le bout supérieur du cierge qu'il tient en main.

Les dalles tumulaires du XIII<sup>e</sup> siècle qui ne portent qu'un emblème, un symbole ou un écusson armorié, sont extrêmement rares en Belgique. Nous citerons celle d'un certain Bueuardus, mort en 1240, qui se trouve dans la

Fig. 331.



Dalle funéraire de 1340 environ,

Fig. 332.



Dalle funéraire de 1400 environ,

à l'église de Saint-Jacques à Tournai.

(D'après CLOQUET, *Monographie de Saint-Jacques à Tournai*.)

petite église de Franchimont, près de Philippeville; on y voit, sculpté en relief, un symbole consistant en une demi-sphère surmontée d'une croix dont les extrémités se terminent en demi-cercle; ce symbole est accompagné d'une double inscription gravée.

Fig. 333.



Pierre tombale de 1397, à Notre-Dame de Tongres.

Sur les pierres tombales du XIV<sup>e</sup> siècle, l'effigie du défunt continue à être placée sous une arcature, rarement trilobée, si ce n'est pendant les premières années. Seulement, cette arcature est beaucoup plus chargée que précédemment de détails architectoniques, tels que redents, crochets, fleurons, pinacles, fenêtres et roses; ensuite, ses retombées sont déjà quelquefois portées, non plus par des colonnettes munies de base et de chapiteau, mais par des pieds-droits en forme de contreforts décorés de pinacles et de niches. dans lesquelles se trouvent de petites figures d'anges et d'hommes. Lorsqu'une seule dalle recouvre une sépulture double ou triple. les arcatures sont réunies au nombre de deux ou de trois, et renferment chacune une effigie. Le lion, le chien et les autres symboles, qui accompagnent ordinairement les statues couchées des cénotaphes,

Fig. 334.



Pierre tombale de Jacques Mouton, écolâtre de Saint-Paul à Liège, mort en 1410.



se voient aussi sur les pierres tombales du XIV<sup>e</sup> siècle. Celles-ci ont généralement la forme rectangulaire, et non plus celle d'un trapèze. Les anges thuriféraires et céroféraires ne se rencontrent qu'exceptionnellement à partir du XIV<sup>e</sup> siècle.

Nous donnons (fig. 331 et 332) des pierres tombales doubles, plus ou moins endommagées, qui existent à Saint-Jacques de Tournai : la première (fig. 331), avec l'inscription : *Cy gist Isabeau de Cambray... qui trépassa...* est de 1340 environ; la seconde (fig. 332) date de 1400 environ. La première a cela de remarquable que la bordure de la dalle, portant l'inscription (non rendue par notre gravure) est entre-coupée de vingt écussons armoriés.

Au cloître de l'église de Notre-Dame à Tongres, on voit une pierre de l'année 1397, que reproduit notre fig. 333. Le style de l'encadrement rappelle encore celui de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. On y lit : † IN . DEN . JARE . DAT . MEN . SCREEF . M . CCC . EN . LXXXVII . WERSCIET . EN . STARF . MARIE . CLEINWOUTERS . VAN . TONGEREN . XX . DAGHE . IN . SPROCKILLE : BEID . VER . SINSEILE . EN . SINXHOVDVBVND . AMEN .

Nous donnons (fig. 334) la pierre tombale du diacre Jacques Mouton, écolâtre de Saint-Paul à Liège, mort en 1410; elle se trouve dans le cloître de la cathédrale, et présente tous les caractères des dalles tumulaires du dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle, bien qu'elle date des premières années du XV<sup>e</sup>. On y lit l'inscription : HIC . JACET . JACOBUS . MOUTON . CANONICUS . SCOLASTICUS . HUIUS . ECCL(es)I(a)E . QUI . OBIIT . ANNO . . . PACE . AMEN .

Les arcatures et les gâbles à double rampant, qui forment le couronnement caractéristique des encadrements du XIV<sup>e</sup> siècle, sont régulièrement remplacés au XV<sup>e</sup> par des dais proprement dits, figurés en perspective (fig. 341 et 342) et souvent formés d'ogives infléchies à dessins compliqués; les pinacles, les niches, les fenêtres et les roses flamboyantes se multiplient sur tout l'encadrement; de plus, les arcs-boutants apparaissent pour relier les dais aux contreforts.

Il est bon de remarquer que les encadrements des pierres tombales du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle offrent la plus grande ressemblance avec les décorations de même genre qu'on trouve dans les vitraux contemporains, et dont nous avons donné, en gravure, deux exemples intéressants, ci-dessus, p. 97 et 103.

Comme au XIII<sup>e</sup> siècle, l'inscription se place au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> sur le

bord de la dalle et est comprise entre deux lignes parallèles. Aux angles formés par l'intersection des quatre lignes de l'inscription se trouvent des quadrilobes contenant les emblèmes des évangélistes, ou bien aussi quelquefois, à partir du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, des armoiries; il arrive même que l'inscription est, en outre, interrompue par des écussons armoriés sur ses

Fig. 335.

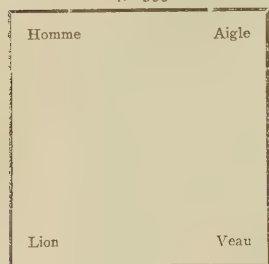
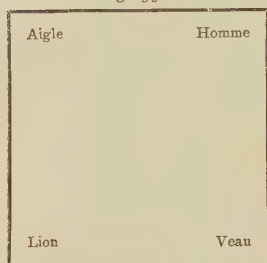


Fig. 336.



deux plus longs côtés; voyez fig. 331 et 339. Nous avons dit ci-dessus, I, p. 559, que, lorsqu'ils ornent les quatre angles d'un carré ou d'un rectangle, les symboles des évangélistes se placent, du moins jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, de la manière suivante : l'homme ailé dans l'angle supérieur à la gauche du spectateur, l'aigle dans celui de droite; le lion dans l'angle inférieur à gauche, et le veau à droite (fig. 335). Au XIV<sup>e</sup> siècle, un changement s'opère : à partir de cette époque, on voit assez généralement l'aigle à l'angle supérieur gauche, et l'homme ailé à l'angle supérieur droit (fig. 336). C'est là aussi la place que ces symboles occupent d'ordinaire sur les pierres tombales.

Les caractères des pierres tombales que nous venons d'indiquer pour chaque siècle de la période ogivale ne sont pas tellement propres à chacun d'eux qu'on ne les rencontre plus après l'époque indiquée. Au contraire, il arrive souvent, surtout en Belgique, que les pierres du XV<sup>e</sup> siècle offrent encore, pour ainsi dire, les caractères que l'on est habitué à rencontrer ailleurs dans les pierres du siècle précédent. Il n'est pas rare non plus de trouver des dalles tumulaires des XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, dans lesquelles l'ornementation architecturale est sobre de détails, ou fait entièrement défaut.

En France souvent, et quelquefois aussi en Belgique, les carnations, au lieu d'être rendues au trait, sont exprimées par des incrustations de marbre ou de métal (fig. 328). « Une chose à remarquer, dit de Caumont, c'est l'usage que l'on adopta au XV<sup>e</sup> siècle et dès le XIV<sup>e</sup>, de former la tête, les mains, les pieds du défunt avec du marbre, quelquefois, quoique rarement, avec du cuivre. Ces pièces de rapport faisaient saillir les parties nues sur celles qui représentaient les vêtements, et donnaient ainsi un peu plus de relief au dessin;

les petites figures placées dans des niches, autour de l'effigie tumulaire, étaient aussi souvent gravées sur de petites pièces de marbre rapportées. Ce luxe d'exécution, qui avait commencé au XIV<sup>e</sup> siècle, mais qui caractérise principalement le XV<sup>e</sup>, a causé la mutilation de beaucoup d'effigies tumulaires : on a arraché ces pièces de marbre blanc rapportées dans la pierre, et souvent on ne trouve plus que des trous informes à la place de la tête, des mains, des pieds du défunt ou des figurines qui ornaient l'entourage. Le cuivre, par sa valeur, a tenté bien plus encore la cupidité. » *Abécédaire*, 5<sup>e</sup> éd., p. 705.

En Belgique, la plupart des pierres tombales du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle sont en calcaire bleu ou noir. Au XIII<sup>e</sup> siècle, on s'est aussi servi de pierres blanches et grisâtres. « Dans le Nord, les Pays-Bas et dans quelques localités, dit de Caumont, ce sont des dalles de marbre gris ou noir qui ont été employées ; dans l'Ile-de-France, la Normandie et une très grande partie de la France, ce sont surtout des tables de pierre calcaire blanche ou jaune appartenant aux formations secondaires et tertiaires ; enfin, dans les régions granitiques et schisteuses, on s'est servi des tables fournies par ces roches, mais elles étaient bien moins faciles à tailler. » *Abécédaire*, 5<sup>e</sup> éd., p. 630.

4. **Tombes plates en cuivre.** Pendant la période ogivale, on introduisit l'usage des cuivres funéraires ou lames de laiton sur lesquelles les lignes du dessin sont rendues au moyen de traits profondément gravés, remplis d'une substance résineuse de couleur noire et de ton mat. Ces larges lignes noires se détachent admirablement sur la surface éclatante du métal bruni ou damassé, voire même doré, dont le reflet brillant est souvent rehaussé par la présence d'armoiries colorées en émail solidement fixé dans l'épaisseur du cuivre. Grâce à ces qualités, les tombes plates en cuivre contribuent singulièrement à faire concourir le pavement, avec les verrières et les peintures, à la décoration des églises. C'est en Flandre et en Angleterre qu'elles ont été les plus communes pendant tout le moyen âge. Les Anglais leur donnent le nom de *sepulchral* ou *monumental brasses*, c'est-à-dire *cuivres tumulaires* ou *monumentaux*.

Les tombes plates en cuivre peuvent se diviser en deux classes. « La première et la plus nombreuse, dit M. Hye dans une remarquable *Notice sur les dalles tumulaires de cuivre*, comprend les dalles de pierre de taille, soit marbre, soit grès, dans lesquelles la figure du défunt est découpée en silhouette dans une lame de métal, ainsi que différents ornements ; les armoi-

ries, emblèmes, inscriptions en ruban, gravés sur autant de pièces distinctes, sont incrustés et rivés séparément dans des intailles correspondantes dans la pierre, nommées *casements* par les auteurs anglais. La deuxième classe paraît avoir été moins nombreuse, mais elle renferme les spécimens les plus beaux et les plus riches. On y comprend ceux de ces monuments qui se présentent sous l'aspect de grandes plaques de cuivre, d'une seule pièce; mais qui, en réalité, sont souvent composés de plusieurs lames rapportées ensemble, dont les joints sont dissimulés avec une grande habileté dans la profondeur des traits. La figure du défunt, ordinairement de grandeur naturelle, y est représentée, debout ou couchée, dans une des attitudes conventionnelles que nous explique l'iconographie du moyen âge. Les contours, vigoureusement accusés, se détachent d'ordinaire sur un fond imitant les dessins de ces gracieuses tapisseries gothiques, qu'on retrouve sur la plupart des tableaux flamands du *xv<sup>e</sup>* et du *xvi<sup>e</sup>* siècle. On y voit parfois des armoiries ou des symboles, les emblèmes ailés des quatre évangélistes, des banderoles ornées d'inscriptions, de devises ou de textes sacrés, que l'artiste faisait sortir de la bouche ou plaçait entre les doigts des personnages; une inscription très laconique, en lettres onciales au *xiii<sup>e</sup>* siècle, en caractères dits *gothiques* à dater du *xiv<sup>e</sup>*, encadre d'ordinaire le monument. Les dalles de cuivre de cette deuxième classe, dont la valeur intrinsèque en métal était souvent fort grande, sont considérées par les auteurs anglais comme originaires de la Flandre et propres à ce pays; ils les désignent souvent sous la dénomination de *flemish brasses*, tandis qu'ils considèrent en quelque sorte comme nationales, *english brasses*, les dalles de pierre incrustées de cuivre, que nous avons rangées dans la première classe. L'usage de ces dalles tumulaires de l'une et de l'autre espèce paraît avoir passé de la Flandre en Angleterre vers le milieu du *xiii<sup>e</sup>* siècle; il y persista jusques dans le *xvii<sup>e</sup>* pendant près de 400 ans! A la différence de ce qui se voit sur le continent, on y rencontre plus souvent ces dalles, lorsque la disposition des lieux le permettait, sur des tombeaux élevés en forme d'autel: mais, d'ordinaire, elles font partie du dallage même des églises. Les plus beaux spécimens que l'on trouve dans les différentes parties de la Grande-Bretagne ont été dessinés et ciselés en Flandre, d'autres furent exécutés en Angleterre par des Flamands, d'autres enfin par des artistes nationaux; ces derniers, d'après les cartons de ces anciens maîtres de l'école de Bruges, « auxquels », dit un auteur anglais, « nous sommes d'ailleurs redevables des dessins originaux de plusieurs figures peintes sur les *screens* et les tabernacles, et de ces nombreux



» monuments sculptés en relief ou creusés dans la pierre, que l'on trouve  
» dans les vieilles cathédrales de l'Angleterre (1). » Ces dalles se trouvent le plus fréquemment dans les parties de la Grande-Bretagne qui, par suite du commerce des laines, avaient les communications les plus directes avec la Flandre. Elles se distinguent aisément à la première vue par le style et la correction du dessin, de celles qui sont dues à des artistes anglais : d'un simple trait profondément et hardiment tracé le ciseleur flamand fait ressortir une figure d'homme, de femme, d'enfant à faire envie aux plus mâles et aux plus gracieuses figures des vases grecs et des intailles égyptiennes. L'habileté dans la disposition des draperies, si remarquables chez les peintres de l'ancienne école de Bruges, s'y retrouve tout entière. Leur origine flamande est généralement reconnue par les auteurs anglais; elle résulterait d'ailleurs à l'évidence de ce fait, qu'il est arrivé que les lames de cuivre, détachées de la pierre, ont présenté au revers des traces incontestables d'origine étrangère et même des inscriptions en langue flamande. »

Les dalles avec incrustations de cuivre ont été autrefois très communes en Belgique. Peu sont parvenues intactes jusqu'à nous; mais on rencontre presque partout d'anciennes dalles en pierre bleue ou blanche qui conservent les traces d'incrustations. Dans un certain nombre de ces dalles, les vides ont peut-être été remplis de marbre blanc; la plupart cependant étaient incrustées avec des plaques de laiton. On conserve, à l'hospice de Saint-Laurent à Gand, deux grandes plaques en cuivre sur lesquelles sont gravées les figures de Guillaume Wenemaer, fondateur de l'hospice, et de Marguerite Sbrunen, sa femme. Ce sont les monuments les plus anciens et les plus intéressants de ce genre que nous possédons en Belgique. Ces plaques datent de l'année 1325 environ, et paraissent avoir été scellées primitivement, avec l'écusson armorié qui les accompagne, dans une grande dalle en pierre recouvrant le tombeau de Wenemaer et de son épouse. La dalle est perdue depuis plus de trois siècles, mais les cuivres ont échappé à la destruction. Notre fig. 337 reproduit la première de ces plaques; on y voit Guillaume Wenemaer revêtu de son armure; de la main gauche il porte un écu chargé de ses armoiries, et de la droite un glaive tiré et droit, sur la lame duquel

(1) WALLER, *A series of monumental brasses*, p. 25. On sait qu'à plusieurs époques des émigrations d'artisans flamands s'établirent en Angleterre et y importèrent des procédés industriels inconnus jusqu'alors. Il est fort possible que l'auteur anglais entende faire allusion ici à ceux de nos compatriotes qui s'établirent au xiv<sup>e</sup> siècle dans le comté de Norfolk; il est certain que parmi eux se trouvaient les artistes qui exécutèrent entre autres monuments une châsse très remarquable pour l'église de Norwich.

Fig. 337.



Effigie de Guillaume Wenemaer  
à l'hospice Saint-Laurent à Gand.<sup>11</sup>  
(† 1325).

Fig. 338.



Effigie de Marguerite Sbrunen,  
épouse de Guillaume Wenemaer,  
à l'hospice Saint-Laurent à Gand.

on lit les mots : *Horrebant dudum reprobi me cernere nudum*. Marguerite Sbrunen, la femme de Wenemaer, est représentée sur la seconde plaque (fig. 338). Elle tient les mains jointes. Comme elle survécut pendant 28 ans à son mari, ce fut probablement elle qui, après la mort de celui-ci, fit placer, dans la chapelle de l'hospice, la pierre tombale incrustée de plaques de laiton.

En Angleterre, les dalles tumulaires avec incrustations de figures en cuivre ont été en usage à partir du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle ; elles y furent très nombreuses depuis cette époque et beaucoup ont été conservées jusqu'à nos jours.

Les tombes en laiton consistant en grandes lames indépendantes, non destinées à être incrustées dans des dalles en pierre et formant, à elles seules, un tout complet, ont été communes en Belgique pendant toute la période ogivale, et leur usage y persista, en certains endroits, jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle. On s'en est également servi en Allemagne et dans le Nord de la France. Sur ces lames, non seulement la figure du défunt, mais aussi les accessoires symboliques et décoratifs qui l'accompagnent, sont traités de la même manière que sur les pierres tombales gravées. Cependant, la composition du sujet y est régulièrement bien supérieure, et l'exécution plus soignée que dans ces dernières. Les moindres détails du costume, les dais de couronnement, les petites figures d'anges et de saints qui ornent souvent ceux-ci ainsi que les pieds-droits, toutes les parties, en un mot, y sont rendues avec fidélité, avec art et avec finesse. De plus, le champ sur lequel se détache l'effigie du défunt, au lieu d'être uni et sans décoration comme sur les pierres tombales gravées, est régulièrement damassé, c'est-à-dire couvert d'ornements variés imitant les dessins que présentent certaines étoffes orientales ; ces dessins ressemblent à ceux que l'on rencontre, autour des personnages, dans les verrières du XIV<sup>e</sup> siècle ; voyez ci-dessus, p. 96. Ce sont des trèfles, des quatre-feuilles, des rinceaux, des diaprures, des figures d'animaux, des cris d'armes ou de courtes devises plusieurs fois répétées. Il arrive même parfois, au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle, que les détails architectoniques disparaissent complètement pour faire place à des fonds damassés, comme dans l'exemple (fig. 339) que nous empruntons à la cathédrale de Bruges. On y voit le sire Martin de La Chapelle posant la tête sur un écu armorié de son blason et surmonté du casque héraldique, les mains jointes et les pieds appuyés sur le dos d'un lion ; le champ qui l'entoure est parsemé de rinceaux gracieux, dans lesquels se trouvent le mot *moÿ* et un chien couchant. Cette superbe lame date de 1452 environ. Enfin, une particularité que présentent encore les cuivres funéraires du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle, c'est que les phylactères s'y

Fig. 339.



Tombe plate en laiton du sire Martin de La Chapelle, mort en 1452, à la cathédrale de Bruges.



rencontrent beaucoup plus fréquemment que sur les pierres tombales. On appelle *phylactères* des banderoles longues et étroites, partant de la bouche des personnages ou tenues en main par eux, et sur lesquelles est inscrite une prière, une devise ou une sentence.

Il existe encore, en Allemagne, quelques plaques tombales en cuivre datant du XIII<sup>e</sup> siècle. Nous signalerons comme très remarquables, d'abord celle que l'on voit à l'église de Saint-André à Verden, sur la tombe de l'évêque Yso, mort en 1231, ensuite celle qui, à la cathédrale de Hildesheim, recouvre les restes mortels de l'évêque Othon de Brunswick, mort en 1279.

Nous possédons aussi, en Belgique, un nombre considérable de tombes plates en laiton ; mais, presque toutes ne datent que du XV<sup>e</sup> ou du XVI<sup>e</sup> siècle. La plus ancienne et la plus riche que nous connaissions est conservée au musée royal d'antiquités et d'armures à Bruxelles, et provient de l'église de Heers près de Saint-Trond ; elle date de 1375 environ, mesure 2<sup>m</sup>59 de haut sur 1<sup>m</sup>57 de large, et se compose de plusieurs lames qui s'adaptent les unes aux autres avec tant de justesse qu'elles semblent ne former qu'une seule pièce. Sous deux arcatures juxtaposées, on voit les sires Jean et Gérard de Heers, couchés et reposant la tête sur un coussin soutenu par des anges ; les deux chevaliers portent une riche armure et leur écu armorié. Le champ qui entoure les figures est richement diapré de quadrilobes renfermant des monstres ailés ; les espaces entre les quadrilobes sont occupés par des fleurs. Les dais ou arcatures, de même que les pieds-droits qui les supportent, sont ornés de nombreuses figurines d'anges, de saints et de prophètes. Aux quatre angles de la plaque on voit les emblèmes des évangélistes disposés selon l'usage ancien, tel qu'il est indiqué ci-dessus, p. 278, par notre fig. 335. L'inscription qui forme l'encadrement est, en outre, interrompue par six quadrilobes écussonnés aux armoiries de la famille de Heers.

Les cuivres funéraires des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles qui ont échappé à la destruction en Belgique, se trouvent presque tous en Flandre. La ville de Bruges en possède, à elle seule, beaucoup plus que toutes les autres localités réunies. Parmi ces cuivres il en est plusieurs extrêmement remarquables comme objets d'art. Sur les uns l'effigie du défunt est placée sous un dais, tandis que sur les autres les détails d'architecture sont complètement supprimés et remplacés par des dessins imitant les étoffes damassées. A cette dernière classe appartient la plaque tombale que reproduit notre figure 339. Une des plus intéressantes, tant à cause de sa belle exécution que des renseignements archéologiques qu'elle fournit touchant le cérémonial observé dans les leçons

universitaires, est celle du tombeau de Jacques Schelewaert, professeur de théologie à Louvain, et auparavant curé de Saint-Sauveur à Bruges. Sous un dais en forme de voûte et simulant en quelque sorte une abside d'église, on voit le professeur occupé à donner son cours : il est assis dans sa chaire et revêtu de la toge doctorale à capuchon. A sa droite se tient debout le bedeau portant le sceptre, *virga*. Devant lui les élèves, au nombre de sept, en costume universitaire, écrivent les explications de leur maître. Il paraît assez probable que ce furent les disciples de Schelewaert qui élevèrent ce monument à leur ancien professeur. On trouve une gravure de cette curieuse plaque dans les *Annales de la Société d'émulation de Bruges*, 1<sup>re</sup> série, IV, p. 318.

Voyez, sur les plaques tumulaires en laiton, FRED. GREENY, *A book of fac-similes of monumental brasses on the continent of Europe*, Norwich 1885, in-fol. ; ouvrage qui renferme la reproduction de 80 spécimens existants en Belgique, en France, en Allemagne, en Bavière, en Pologne, en Silésie, en Danemarck, en Suisse et en Espagne.

5. **Petits monuments funéraires du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle.** Outre les cénotaphes, les pierres tombales et les tombes plates en laiton, on érigea aussi, aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, de petits monuments funéraires, de pierre ou de laiton, enchâssés dans la paroi d'un mur, auprès de l'endroit de la sépulture. Ces monuments intéressants se rencontrent, non seulement à l'intérieur des églises, mais aussi dans les cloîtres des cathédrales, des collégiales et des monastères. Ils se composent régulièrement d'une épitaphe, au-dessus de laquelle se trouve un sujet religieux, par exemple, la très sainte Trinité, la flagellation, le couronnement d'épines, le crucifiement ou toute autre scène de la passion du Sauveur. Très souvent aussi on y voit la sainte Vierge avec l'Enfant Jésus. Le défunt est régulièrement représenté à côté de la scène principale, agenouillé, en prières et parfois accompagné de son saint patron, qui se tient debout derrière lui et semble le recommander à la clémence divine ; sur une banderole partant de sa bouche dans la direction de la scène principale, on lit fréquemment les paroles qu'il est censé adresser à Dieu ou aux saints, par exemple : *Qui potes, oro, rei, Christe, memento mei*, et : *O mater Dei, memento mei* (monuments de la cathédrale de Tournai).

Le sujet religieux est ou sculpté en relief ou gravé au trait. Lorsqu'il est exécuté en haut relief, il se trouve presque toujours dans une niche ogivale, pratiquée dans l'épaisseur d'un mur, et l'épitaphe est inscrite, au bas de la niche, sur une petite plaque de laiton, de marbre ou de pierre. Il existe, à l'église de Saint-Pierre à Louvain, plusieurs beaux petits monuments de ce genre.

Dans les bas-reliefs et les pierres gravées au trait, le sujet et l'épithaphe sont généralement placés sur une seule pierre; et tantôt l'un, tantôt l'autre en occupe la majeure partie. La scène est souvent abritée par un dais de couronnement; quelquefois cependant ce dais manque totalement, comme dans l'exemple suivant (fig. 340), qui date du milieu du xve siècle, et que nous empruntons à l'église de Sainte-Dimphne à Gheel. Le défunt est agenouillé à la droite de la sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus, qui le bénit. Sainte Catherine, occupant la place du patron du défunt, se trouve derrière celui-ci, et lui pose la main droite sur l'épaule; de l'autre côté de la sainte Vierge on voit sainte Dimphne. L'inscription doit se lire : † Hier . leetht . begraven . meester . henrick . van . tongheren . die . jonghe . goutsmet .

Fig. 340.



Monument de l'orfèvre Henri de Tongres, mort en 1448;  
 à l'église de Sainte-Dimphne à Gheel.

*van . hasselt . die . sterf . int . jaer . ons . heren . m<sup>o</sup> . cccc<sup>o</sup> . ende . xlvij .  
opten . xxvij . dach . van . loemaent ; bidt . voer . die . ziele .*

La cathédrale de Tournai possède une dizaine de ces petits monuments funéraires en bas-relief, dont sept proviennent de l'ancien couvent des Récollets de cette ville. Il en existe également dans l'église de Saint-Jacques de la même ville. Malgré les mutilations regrettables que leur ont fait subir les iconoclastes, ces monuments méritent de fixer l'attention, non seulement des archéologues, mais aussi des artistes et, en particulier, des sculpteurs; ils sont tous très remarquables et prouvent qu'aux <sup>XV</sup><sup>e</sup> et <sup>XVI</sup><sup>e</sup> siècles, il existait, à Tournai, une brillante école de sculpture. Voici deux de ces monuments intéressants : le premier (fig. 341), qui date de l'année 1404, est celui de Jacques d'Avesnes et de Catherine de Crespelaines, sa femme; on y voit au centre la sainte Vierge avec l'Enfant, ayant à sa droite Jacques d'Avesnes et un autre personnage, et à sa gauche Catherine de Crespelaines, tous à genoux dans l'attitude de la prière et accompagnés de leurs saints patrons, debout derrière chacun d'eux. Le second (fig. 342), érigé vers la même époque à la mémoire de Jacques Taintenier, est orné d'un sujet semblable à celui du monument de Jacques d'Avesnes.

Fig. 341.



Monument de Jacques d'Avesnes à l'église de Saint-Jacques à Tournai. (1404).  
(D'après Cloquet, *Monographie de Saint-Jacques à Tournai*.)



Fig. 342.



Monument de Jacques Taintenier à l'église de Saint-Jacques à Tournai.  
(Commencement du xve siècle).

(D'après CLOQUET, *Monographie de Saint-Jacques à Tournay*.)

On s'est aussi servi de monuments semblables pour perpétuer le souvenir de fondations faites par de généreux bienfaiteurs. Dans la partie supérieure d'une pierre ou d'une plaque en laiton on voit un sujet religieux, devant lequel est agenouillé le fondateur souvent accompagné de son patron. Une inscription commémorative de la fondation remplace l'épithaphe qui, dans les monuments funéraires, se trouve au-dessous du sujet. Quelquefois on s'est contenté d'une simple inscription gravée sur une pierre ou sur une lame de cuivre.

6. *Fanternes des morts*. On donne le nom de *lanternes des morts* et *fanoux de cimetière* à des colonnes ou pyramides creuses qu'on plaçait autrefois dans les cimetières. Ces petits monuments portaient à leur sommet

un pavillon ajouré, dans lequel on suspendait la nuit une lampe allumée en vue d'exciter les passants à prier pour les défunts et de leur signaler la présence de la maison de Dieu. En effet, même dans les grandes villes, les cimetières étaient situés autour des églises; et, pour cette raison, on les appelle en flamand *kerkhof*, jardin d'église, en anglais *churchyard*, cour d'église.

Les lanternes des morts avaient ordinairement d'un mètre et demi à deux mètres de diamètre, et de sept à dix mètres d'élévation. Il en existait déjà pendant la période romane, et leur usage a persisté, en certains endroits, pour le moins jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle.

Au XIII<sup>e</sup> siècle, elles conservent la forme de pyramide ou de colonne isolée, qu'elles avaient eue depuis leur origine, et reposent sur une plate-forme élevée de quelques marches. Elles sont régulièrement munies d'un autel en pierre, adossé à leur base; une baie latérale, placée non loin de là, permet

Fig. 343.



Croix de cimetière  
à Hautrages,  
(xvi<sup>e</sup> siècle).

l'introduction de la lampe qu'on hisse au moyen d'une corde, et quatre ou un plus grand nombre d'ouvertures pratiquées au sommet laissent apercevoir la lumière. Au XIV<sup>e</sup> siècle leur aspect change : la colonne isolée est remplacée par une petite chapelle ajourée, dans laquelle se place la lampe allumée. La pyramide appelée croix de Saint-Piat, que l'on voyait autrefois, à Tournai, près de l'église dédiée à ce saint, et qui a été reproduite dans les *Bulletins de la Société historique de Tournai*, II, p. 298, pourrait bien avoir été primitivement une lanterne des morts.

C'est dans le centre et l'ouest de la France que les lanternes des morts ont été le plus répandues pendant la période ogivale.

7. **Croix de cimetière.** On éleva aussi, dans les cimetières, de grandes croix en pierre. Pendant la période romane, on y attacha rarement l'image du Christ; mais à partir du XIII<sup>e</sup> siècle cette image y apparaît presque toujours; elle est quelquefois accompagnée d'une statue de la sainte Vierge portant l'Enfant Jésus, placée sur le revers de la croix ou adossée à la colonne qui sert de support à celle-ci. D'autres fois, et cela le plus souvent, la croix se trouve entre les statues de la sainte Vierge sans

l'Enfant et de saint Jean. Les montants en forme de colonne ou de pilier sur lesquels se trouve la croix proprement dite sont régulièrement posés sur un socle ou un emmarchement plus ou moins élevé, et munis, à leur base, d'un petit autel adossé.

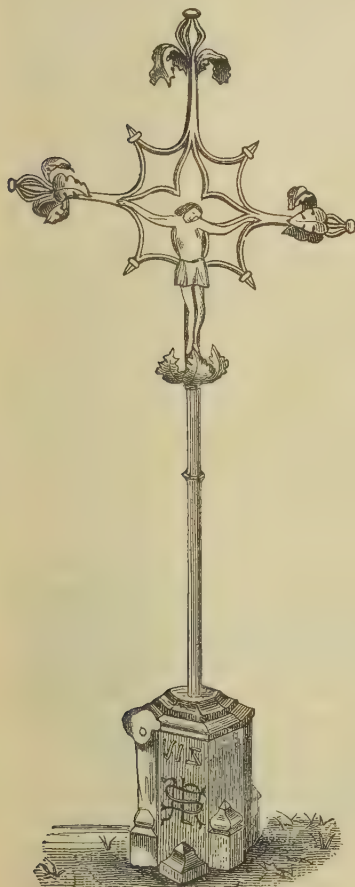
Les croix en pierre qu'on érigea souvent, au moyen âge, dans les carrefours, sur les chemins et au milieu des places publiques, présentent généra-

lement les mêmes formes que les croix de cimetière; seulement elles n'ont pas d'autel au pied de leur support.

Pendant la période ogivale, les croix de chemin et de cimetière ont été très communes dans le centre et l'ouest de la France; et l'on en trouve encore aujourd'hui, dans ces contrées, quelques-unes qui ont échappé à la destruction. Celles du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle se distinguent parfois par une grande richesse de sculptures. En Belgique, ces croix sont extrêmement rares. Nous donnons (fig. 343) celle de la congrégation hospitalière de Hautrages dans le Hainaut. Elle date du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle.

Les croix de cimetière et de carrefour n'étaient pas toujours de pierre; il y en avait aussi de bronze, de fer et de bois. Inutile de dire que les croix de bois sont détruites depuis longtemps. Celles de bronze ont disparu également; la plupart ont été jetées au creuset à cause de la valeur intrinsèque du métal. Mais il nous en reste quelques-unes de fer forgé. La forme de ces croix diffère quelque peu de celle des croix de pierre et de bois: elles sont plus sveltes et

Fig. 344.



Croix de cimetière, du XV<sup>e</sup> siècle,  
à l'hôpital de Lessines.

plus finement travaillées. En voici

une (fig. 344) que l'on voit au cimetière

de l'hôpital de Lessines. Elle est en fer forgé et date probablement du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. Le socle en pierre de France, dans lequel on l'a fixée semble plus moderne; il porte le millésime 1512 et les lettres IHS enlacées.

Les croix de cimetière continuèrent à être en usage pendant l'époque de la renaissance, et prirent alors la forme que nous leur voyons encore aujourd'hui. Elles sont presque toujours accompagnées des statues de la sainte Vierge et de saint Jean, et quelquefois d'une peinture représentant le purgatoire. Lorsque le cimetière est adjacent à l'église, la croix se place sous un auvent contre le chevet du chœur. Les croix triomphales, qui se trouvaient pendant la période ogivale au-dessus du jubé à l'intérieur de l'église, ont été employées, en plusieurs endroits, comme croix de cimetière.

### § 7. — FONTS BAPTISMAUX.

La cuve des fonts de la période ogivale est généralement moins large et moins profonde que celle des fonts romans. Cette différence fut le résultat de l'abandon du baptême par immersion au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle.

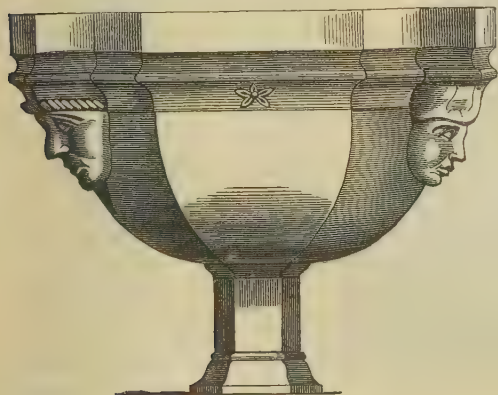
Comme précédemment, parmi les fonts les uns ont la forme d'une cuve sans support, ronde, carrée ou à six ou huit pans; d'autres reposent sur un gros pilier central cantonné, aux angles de la cuve, de quatre colonnettes; enfin le plus grand nombre sont monopédiculés.

A. Les *fonts en forme de cuve sans support* se rencontrent encore quelquefois pendant la période ogivale, mais beaucoup plus rarement que pendant la période romane. Les fonts en bronze de la cathédrale de Hildesheim, qui datent de la dernière moitié du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, offrent sans contredit le plus riche spécimen de cette forme. La cuve cylindrique, un peu évasée, mesure un mètre de diamètre, et repose sur le dos de quatre personnages accroupis, portant chacun une urne, d'où s'échappe une source abondante. Ces personnages symbolisent les quatre fleuves du paradis; voyez ci-dessus, I, p. 557. Autour de la cuve on voit, sous des arcatures trilobées, quatre bas-reliefs représentant : 1<sup>o</sup> Moïse faisant passer la Mer Rouge au peuple d'Israël, 2<sup>o</sup> les Hébreux portant l'arche d'alliance et traversant le Jourdain à pied sec sous la conduite de Josué, 3<sup>o</sup> le baptême de Notre-Seigneur, et 4<sup>o</sup> le donateur agenouillé devant la sainte Vierge assise, tenant l'Enfant Jésus sur le bras, et placée entre deux saints évêques. Les deux premiers sujets, empruntés à l'histoire de l'ancien Testament sont des figures du sacrement de baptême.



Les arcatures trilobées qui encadrent les bas-reliefs reposent sur des colonnes dont la base s'appuie sur la personnification d'une vertu cardinale placée dans un cercle, et dont le chapiteau est surmonté d'un des quatre grands prophètes également dans un cercle. Les symboles ailés des quatre évangélistes se trouvent immédiatement au-dessus des prophètes. Le couvercle, de forme conique, est, comme la cuve, orné de quatre bas-reliefs figurant les sujets suivants : 1<sup>o</sup> le massacre des Innocents, 2<sup>o</sup> les œuvres de miséricorde, 3<sup>o</sup> sainte Marie Madeleine aux pieds du Sauveur, et 4<sup>o</sup> la floraison de la verge d'Aaron au milieu des onze autres verges des tribus d'Israël. « Je ne connais rien, dit Didron, de la base au couvercle, comme iconographie et comme texte, de plus théologique et de plus poétique que ce font de Hildesheim, et quand on songe que sur ce bronze, large de un mètre et haut de deux mètres seulement, il y a soixante-dix-sept personnages, dont vingt isolés et cinquante-sept composant huit scènes diverses ; en outre quarante inscriptions différentes, dont vingt-quatre vers et seize textes bibliques, le tout, figures et paroles, concourant à constituer une œuvre de métal, un font de baptême, on doit prendre en pitié les pauvres gens de notre époque qui raillent le moyen âge en général et le XIII<sup>e</sup> siècle en particulier, époque du bronze de Hildesheim. » *Annales archéologiques*, XIX, p. 187. On trouve une bonne gravure des fonts de Hildesheim dans DE CAUMONT, *Abécédaire*, 5<sup>e</sup> éd., p. 537. Les fonts en bronze de cette forme restèrent en usage en Allemagne pendant toute la période ogivale, notamment dans le Hanovre et la Saxe.

Fig. 345.



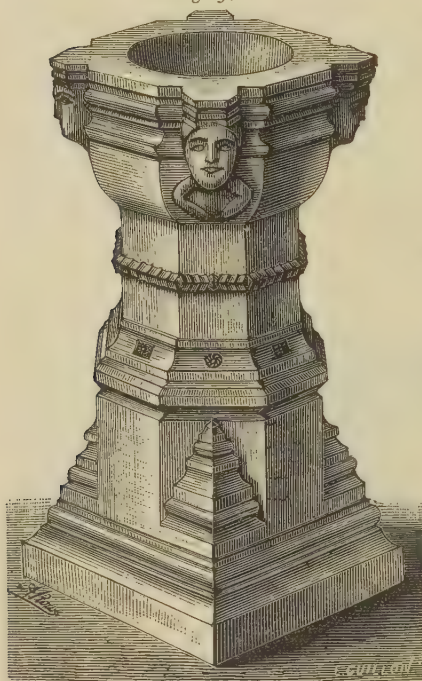
Fonts baptismaux de l'église de Dinant. (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle).

B. Les fonts à cuve carrée et portée sur une pile centrale entourée de quatre colonnettes soutenant les angles de la cuve, qui étaient très communs pendant la période romane (voyez ci-dessus, I, p. 447 et sv.), ne se rencontrent plus en Belgique après le XII<sup>e</sup> siècle, pour autant qu'il est à notre connaissance. En France, on trouve quelques rares

exemples de fonts de l'époque ogivale, présentant cette forme, qui paraît n'y avoir été abandonnée que dans le cours du XIV<sup>e</sup> siècle. En Allemagne on les rencontre aussi quelquefois (cathédrale de Limbourg-sur-la-Lahn). On en voit même, dans ce pays, qui datent de la fin de la période ogivale, mais la cuve, au lieu d'être carrée, prend alors souvent la forme octogone.

C. Les *fonts monopédiculés*, c'est-à-dire portés sur une seule pile, furent les plus communs en Belgique pendant toute la durée de la période ogivale. Leurs cuves, au lieu d'être, comme celles des fonts romans, circulaires ou carrées à l'extérieur, sont ordinairement à six ou huit pans. Le bassin continue à présenter, comme pendant la période romane, la forme hémisphérique ou ovale; il est souvent muni, dans sa partie la plus basse, d'un orifice servant à vider la cuve. Nous donnons (fig. 345 à 348) quatre exemples de fonts monopédiculés. La fig. 345 représente les fonts de l'ancienne collégiale de Dinant; ils semblent dater de la fin du XIII<sup>e</sup> ou des premières années du

Fig. 346.

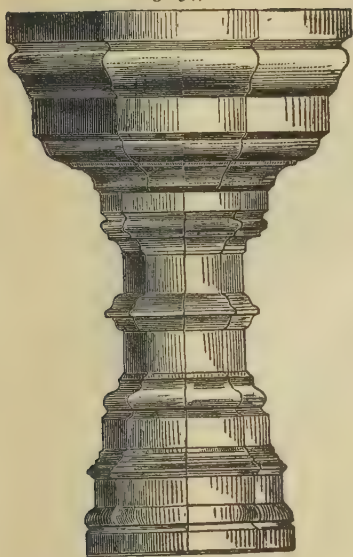


Fonts baptismaux de Scry. (XV<sup>e</sup> siècle).

XIV<sup>e</sup> siècle, et offrent une disposition fort rare, en ce qu'une petite cuve, destinée à recevoir les eaux qui ont servi à baptiser, se trouve à côté du réservoir principal. La fig. 346 reproduit les fonts de Scry, et la fig. 347 ceux d'Idegem près de Ninove. Ils datent tous les deux du XV<sup>e</sup> siècle. Ce genre de fonts a été le plus répandu pendant toute la période ogivale, et l'on en a conservé de semblables dans un grand nombre d'églises. Notre fig. 348 donne les fonts du XV<sup>e</sup> siècle que l'on voit à l'église de Saint-Jacques à Tournai; la cuve, de forme circulaire, est en marbre noir et repose sur un fût cylindrique en maçonnerie.

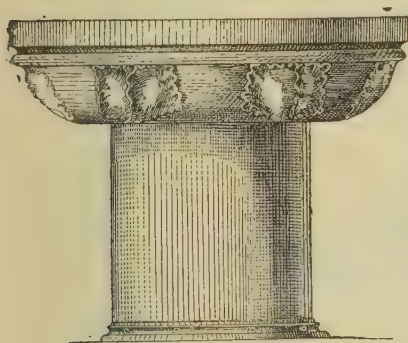
Les fonts de Dinant, de Scry, d'Idegem et de Tournai sont en pierre, comme presque tous ceux de l'époque ogivale. Cependant,

Fig. 347.



Fonts baptismaux d'Idgem. (xv<sup>e</sup> siècle).

Fig. 348.



Fonts baptismaux à l'église de Saint-Jacques à Tournai. (xv<sup>e</sup> siècle).

(D'après CLOQUET, *Monographie de l'église de Saint-Jacques à Tournai*.)

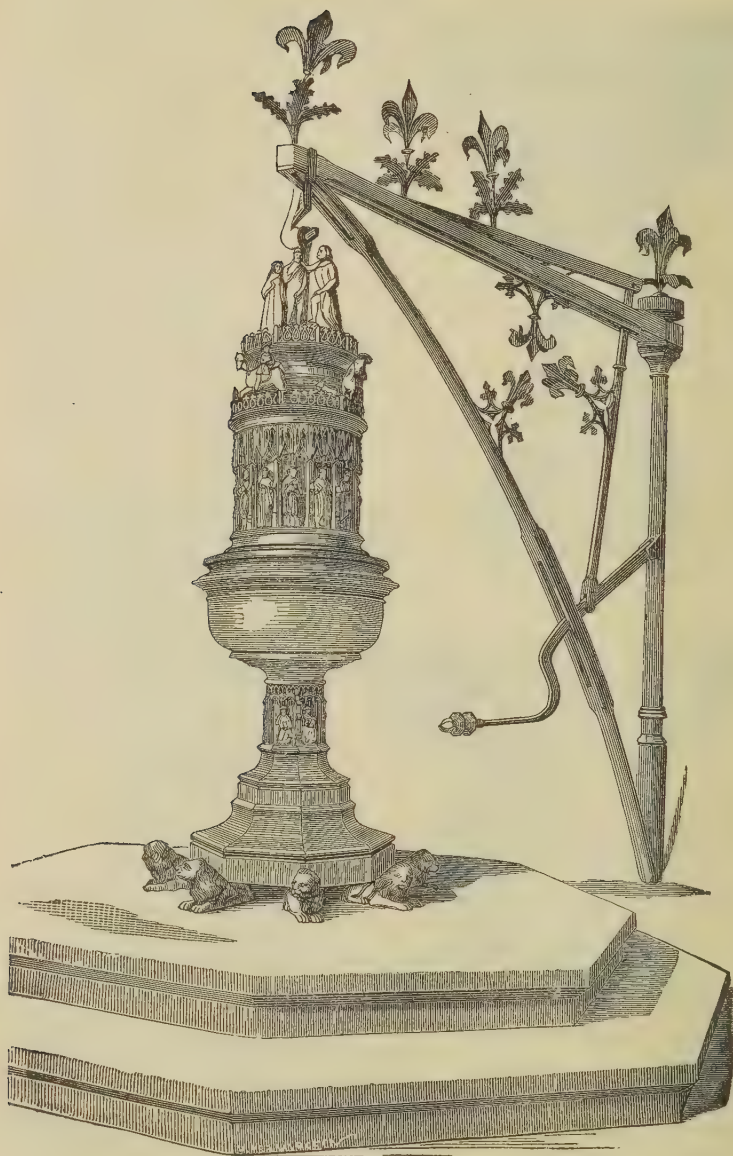
dès la fin du XIV<sup>e</sup>, et surtout au XV<sup>e</sup> siècle, on rencontre, en Belgique et en Allemagne, des fonts monopédiculés en laiton. Les plus remarquables de ce genre que nous possédions en Belgique sont ceux de l'église de Hal, qui datent de l'année 1444; nous en donnons la gravure (fig. 349). Il en existe aussi de très beaux, du XV<sup>e</sup> siècle, à Saint-Pierre de Louvain; leur cuve, à huit lobes, est portée par une pile centrale, munie de contreforts et se divisant dans la direction et à peu de distance du sol, en huit parties dont les extrémités s'appuyent sur le dos d'autant de lions couchés qui servent de supports ou de pieds à tout le monument. De minces piles en forme de pinacle s'élancent verticalement de la courbure de chacun de ces pieds pour soutenir les huit lobes de la cuve.

En France, les fonts en laiton ou en bronze ne se rencontrent pas à l'époque ogivale; mais on y trouve, de même qu'en Allemagne, quelques fonts en plomb. Ces derniers sont inconnus en Belgique.

Comme nous l'avons observé, I, p. 448, la plupart des fonts romans sont couverts de sculptures décoratives, symboliques ou historiées. Sur les fonts de la période ogivale, au contraire, les sujets historiques et légendaires, de même

que les figures symboliques et fantastiques, sont rares. Ce n'est que par exception qu'on y trouve encore, comme à Hildesheim, le baptême de Notre Seigneur et d'autres scènes bibliques ou bien, comme à Hal, le baptême

Fig. 349.



Fonts baptismaux en laiton à l'église de Hal (1444).



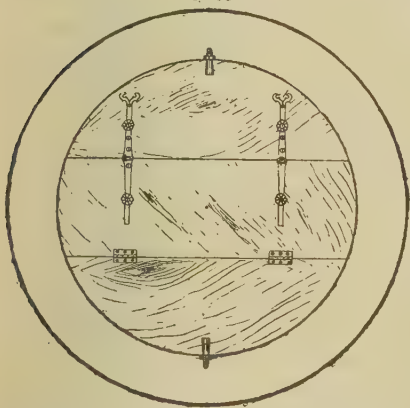
du Christ et des personnages isolés placés sous des arcatures. Ces derniers fonts, dont nous donnons la gravure (fig. 349), sont ornés, sur les quatre faces de la pile supportant la cuve, des statuette des quatre docteurs de l'Église latine; à l'étage inférieur du couvercle, on voit les douze apôtres, et à l'étage supérieur saint Hubert, saint Martin, saint Georges et la donatrice des fonts. Le tout est couronné par le baptême de Notre-Seigneur. « Ce monument, dit Gailhabaud, est, à notre connaissance, le plus capital du genre, et celui qui peut nous donner la plus complète idée de ce que fut, vers la fin du moyen âge, la constitution de cette classe ou famille d'édicules. Rien ne saurait rendre l'impression que produit l'ensemble de l'œuvre sur l'âme du spectateur; aussi faut-il l'avoir vu pour sentir tout ce qu'il offre de vraiment monumental, de réellement artistique et de positivement religieux. »

*L'architecture et les arts qui en dépendent, IV.*

Les ornements purement décoratifs, tels que rinceaux, feuillages et mascarons, sont aussi assez rares sur les fonts des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Toute l'ornementation des fonts ogivaux, surtout au XV<sup>e</sup> siècle, consiste le plus souvent en un certain nombre de moulures que l'on voit sur la cuve et sur le pédicule qui la supporte (fig. 346 et 347).

*Couvercles des fonts baptismaux.* Pour empêcher la poussière et les immondices de pénétrer dans le réservoir des fonts et le mettre à l'abri de toute profanation, les évêques et les synodes prescrivirent de bonne heure qu'on le fermât avec soin et qu'il fût muni d'une serrure.

Fig. 350.



Couvercle des fonts de Saint-Jacques à Tournai.

Les couvercles des fonts en pierre étaient généralement d'une grande simplicité; ils consistaient d'ordinaire dans un panneau de bois ou une mince table de pierre, sans la moindre ornementation. Voici (fig. 350) le couvercle en chêne des fonts de Saint-Jacques à Tournai que reproduit notre fig. 348; il est muni jusqu'aujourd'hui de ses charnières primitives. Quelques églises de la Flandre aussi ont conservé les anciens couvercles de leurs fonts; ils sont en pierre

et munis de deux anneaux afin de pouvoir les soulever facilement. Presque partout ces objets sont maintenant hors d'usage et remplacés par des couvercles de laiton ou de tout autre métal.

Dès la période romane, les fonts en métal furent munis de couvercles richement ornés de statuettes, de bas-reliefs et d'autres motifs de décoration. C'est ainsi, par exemple, que les fonts en bronze de Saint-Barthélemi à Liège se fermaient autrefois au moyen d'un couvercle où l'on admirait les figures des apôtres et des prophètes; voyez ci-dessus, I, p. 449. Pendant l'époque ogivale, le même luxe d'ornementation resta en usage pour les couvercles des fonts en métal. Ces couronnements ont ordinairement la forme conique ou pyramidale, et sont décorés, surtout à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, d'arcatures, de dais, de crétages, de statuettes; et, lorsqu'ils ont la forme d'un pinacle, les arêtières de leur flèche portent des crochets. Nous avons décrit ci-dessus, p. 293 et 297, ceux des fonts de Hildesheim (XIII<sup>e</sup> siècle) et de Hal (XV<sup>e</sup> siècle). En Angleterre, les fonts en pierre furent aussi quelquefois munis de couvercles de laiton ou de bronze, en forme de clocheton.

A cause de leur poids considérable et de la délicatesse de leur ornementation, ces couvercles métalliques nécessitèrent l'emploi d'appareils spéciaux lorsqu'ils devaient être déplacés. Au commencement de la période ogivale, on eut souvent recours à l'emploi combiné de la poulie et du contre-poids. Mais, au XV<sup>e</sup> siècle, ce système primitif, dans lequel le couvercle monte ou descend verticalement, fut généralement remplacé par la *potence* de fer forgé, au moyen de laquelle le couvercle se déplace horizontalement par un simple mouvement de pivot. Le système du pivot est suffisant, lorsque le couvercle et les fonts ont des bords entièrement plats et unis, qui, par conséquent, ne s'emboîtent pas l'un dans l'autre. Mais il arrive souvent que, pour mieux clôre les fonts, leur bord supérieur est muni d'une moulure saillante un peu en retraite; et le couvercle, d'une feuillure intérieure destinée à former une sorte d'encastrement. Dans ce cas, le système du pivot seul est insuffisant, et il est nécessaire de le combiner avec celui du levier, si l'on veut déplacer le couvercle; en effet, il faut alors, au moyen de la potence, faire deux actions successives : d'abord, produire un mouvement de levier pour soulever verticalement le couvercle, puis imprimer à celui-ci une impulsion horizontale afin de l'éloigner de dessus les fonts. La potence des fonts de Notre-Dame à Hal offre un des plus beaux et des plus curieux exemples de l'application du double système du levier et du pivot. L'examen attentif de la fig. 349,

qui reproduit cette potence, suffira pour faire comprendre la manière simple et ingénieuse dont le ferronnier a combiné le levier et le pivot. En exerçant, d'abord, une pression de haut en bas sur la tige mobile pour faire basculer le levier, on élève le couvercle; on imprime ensuite au moyen de la même tige un mouvement horizontal à la potence pour découvrir la cuve.

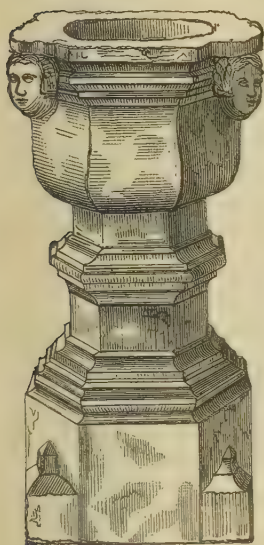
### § 8. — BÉNITIERS.

Il y a deux sortes de bénitiers : les *fixes* et les *portatifs*.

Les bénitiers *fixes* consistent dans des cuvettes cylindriques ou polygones, avec réservoir hémisphérique, placées près de l'entrée de l'église, à l'intérieur ou à l'extérieur de l'édifice. Les uns sont isolés et portés sur un pied, les autres dépourvus de support. Ces derniers, qui font toujours corps avec la construction, se trouvent soit dans des niches (ce qui se voit le plus souvent en Angleterre), soit en saillie sur le nu d'un mur ou d'un pilier, dans lequel ils sont encastrés. On en rencontre du XIII<sup>e</sup> siècle qui sont couronnés de dais; tel est celui de Villeneuve-le-Roy (France), dont on voit de bonnes

gravures dans DE CAUMONT, *Abécédaire*, 5<sup>e</sup> éd., p. 539, et VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire de l'architecture*, II, p. 202. Bien que les bénitiers pédiculés fussent déjà en usage au XIII<sup>e</sup> siècle, et peut-être même beaucoup plus tôt, ce ne fut cependant qu'au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> qu'ils devinrent très communs. En beaucoup de contrées, ils présentent la plus grande analogie avec les fonts baptismaux contemporains, au point qu'il est souvent difficile de distinguer, à la première vue, si l'objet qu'on a devant soi servait primitivement de bénitier ou de fonts. La capacité restreinte du réservoir et l'absence de l'orifice destiné à l'écoulement des eaux baptismales fournissent quelquefois un indice pour déterminer que l'objet est un bénitier et non pas une cuve baptismale. Voici (fig. 351) un bénitier datant probablement du XV<sup>e</sup> siècle, que l'on trouve à l'église de Bilsen (Limbourg); il est octogone, orné de têtes sur quatre de ses faces, et mesure 0<sup>m</sup>95 de hauteur.

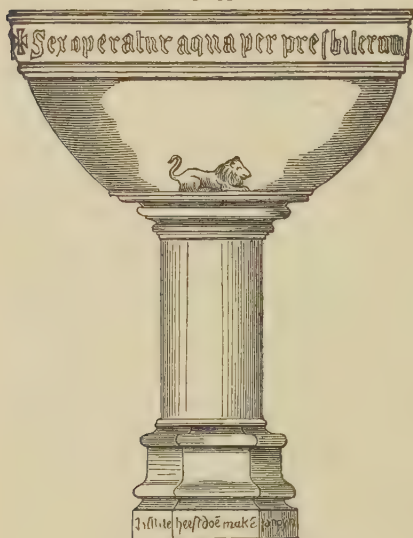
Fig. 351.



Bénitier pédiculé du XV<sup>e</sup> siècle, à l'église de Bilsen (Limbourg).

La plupart des bénitiers fixes de la période ogivale qui existent encore de nos jours sont de pierre. Il y en avait cependant aussi autrefois un certain nombre de bronze et de laiton. Le souvenir de quelques-uns de ces bénitiers en métal nous est conservé soit par des dessins et des gravures, soit par le témoignage d'écrivains anciens. On en trouve même quelques rares spécimens qui ont échappé à la destruction. Nous citerons ceux, en laiton, des églises de Saint-Jacques et de Saint-Michel à Louvain. Ils datent, l'un et l'autre, de la dernière moitié du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, et servent actuellement de fonts baptismaux. Ils se composent d'un bassin hémisphérique, porté par une colonne cylindrique, et sont ornés d'inscriptions qui déterminent le symbolisme de

Fig. 352.



Bénitier en laiton, de 1467, à l'église de Saint-Jacques à Louvain.

l'eau bénite. Nous transcrivons ici ces inscriptions à cause de l'intérêt tout particulier qu'elles présentent. Autour du bénitier de Saint-Jacques, dont nous donnons la gravure (fig. 352), on lit : † *Sex . operator . aqua . per . presbiterum . benedicta . Cor . mundat . fugat . accidiam . venialeque . tollit . Auget . opem . removet . hostem . fantasmaque . pellit* . (1); et sur le bénitier de Saint-Michel : † *Nempt . hier . water . ghebenedijt . dat . ghy . moet . werden . uwer . sonden . quijt . Nempt . hier . ghebenedijt . water . dat . God . u . sonden . wille . verlaten* . (2). Deux autres inscriptions, placées sur le pied de ces bénitiers,

nous apprennent que celui de Saint-Jacques est un don fait par sire Jean Pynnock en 1467, et que celui de Saint-Michel date de 1473 (3). Un bénitier

(1) « L'eau bénite par le prêtre opère six effets : elle purifie le cœur, chasse la tiédeur et remet le péché véniel. Elle augmente la grâce, met l'ennemi en fuite et dissipe les fantômes. »

(2) « Prenez ici de l'eau bénite afin que vous soyez délivré de vos péchés. Prenez ici de l'eau bénite afin que Dieu vous remette vos péchés. »

(3) Voici ces deux inscriptions : † *Dit . wijwatervat . heeft . doen . maken . Jan . Pijn-noc . naturlijk . int . jaer . ons . Heren . m . cccc . ende . lxxvij . et : † Dit . wijwatervat was . voldaan . int . jaer . m . cccc . lxxij . als . ment . hier . siet . staen .*



presque semblable et datant de la fin du <sup>xv</sup>e ou du commencement du <sup>xvi</sup>e siècle se trouve à l'église de Hal ; il a conservé sa destination primitive. A l'église de Saint-Léonard à Léau, on voit un bénitier de l'année 1468, dont le pédicule est en pierre, et la cuve en laiton et munie d'anneaux.

Une particularité assez grotesque et dont jusqu'ici on n'a pas fourni l'explication se remarque dans quelques bénitiers français du <sup>xv</sup>e siècle. « Quelquefois, dit Viollet-le-Duc, les sculpteurs se sont plu à figurer, au fond des cuves des bénitiers, des serpents, des grenouilles, des poissons, puérilités d'assez mauvais goût et qui font l'admiration de beaucoup de gens. Si ces fantaisies avaient pour but de rappeler aux fidèles qu'ils doivent prendre de l'eau bénite en entrant dans l'église, il faut avouer que cette singulière façon d'attirer l'attention eut un plein succès. A l'époque où le zèle religieux se refroidissait, les artistes s'ingéniaient souvent à exciter la curiosité, à défaut d'autre sentiment. Nous pensons qu'il faut classer ces sculptures d'animaux au fond des cuves des bénitiers parmi les fantaisies, parfois burlesques, des sculpteurs du <sup>xv</sup>e siècle, quoiqu'on ait voulu trouver à ces figures un sens symbolique. » *Dictionnaire de l'architecture*, II, p. 203.

Les bénitiers *portatifs* sont des vases, avec anse, destinés à contenir l'eau bénite. Comme nous l'avons dit ci-dessus, I, p. 498, ils servaient, pendant la période romane, à présenter de l'eau bénite aux empereurs, aux rois et autres grands personnages, au moment de leur entrée dans l'église. On les employait aussi, à cette époque, pour l'eau avec laquelle on fait les aspersions prescrites par la liturgie. L'usage de commencer la messe solennelle du dimanche par une procession à l'intérieur de l'église, pendant laquelle on asperge le peuple avec l'eau bénite, remonte aux premiers siècles du christianisme. Les capitulaires de Charlemagne confirment déjà cet usage, et un concile tenu à Nantes en 901 enjoint aux curés de bénir l'eau, le dimanche, dans un vase net et convenable, pour que le peuple en soit aspergé et que le prêtre puisse la porter aux malades et les en asperger eux et leur maison.

Les plus anciens bénitiers portatifs sont d'ivoire ; nous avons indiqué ci-dessus, I, p. 498, les principaux monuments de cette classe qui existent encore aujourd'hui. Les bénitiers en métal, déjà connus pendant la période romane, devinrent très communs au <sup>xiii</sup>e et au <sup>xiv</sup>e siècle. Tous ces bénitiers sont, comparativement à ceux en usage depuis le <sup>xv</sup>e siècle, de très petite dimension ; ils ne mesurent que 20 centimètres plus ou moins de hauteur, avec un diamètre qui varie entre 10 et 13 centimètres.

Fig. 353.



Bénitier portatif du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle,  
à l'église de Sainte-Gertrude à Louvain.

avec une inscription faisant, comme celles des bénitiers fixes, allusion au symbolisme de l'eau bénite.

Lorsque, au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, les bénitiers portatifs en métal devinrent d'un usage général, on leur donna aussi des dimensions plus grandes. On en rencontre cependant encore plusieurs de cette époque qui sont très petits; tel est celui en laiton de l'église de Sainte-Gertrude à Louvain, dont nous donnons ici (fig. 353) la gravure; il date du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, et n'a que 12 centimètres de hauteur, et 15 centimètres de diamètre. Un bénitier entièrement semblable fait partie du trésor d'Aix-la-Chapelle.

Presque tous les bénitiers anciens ont la forme d'un sceau; quelques-uns présentent un renflement considérable sous le bord supérieur et diminuent sensiblement vers la base. On en trouve

#### § 9. — GRILLES ET CLOTURES.

A. *Grilles de fer.* Les grilles du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle présentent à peu près le même aspect général que celles de la période romane; voyez ci-dessus, I, p. 451. Ce sont, comme précédemment, des montants verticaux compris dans un châssis et réunis par des ornements en forme d'*x* composés au moyen de brindilles en fer à section variée. Cependant, lorsque les grilles étaient destinées à des cathédrales ou à des édifices importants, les brindilles à extrémités simplement enroulées ne portant pour tout ornement que quelques traits

Fig. 354.

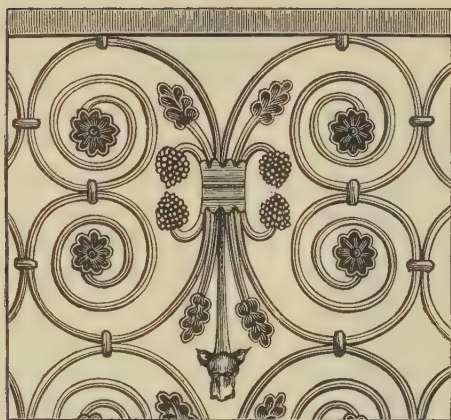
Fragment de grille, (XIII<sup>e</sup> siècle).

gravés au burin ou quelques coups de poinçon, semblèrent trop pauvres aux artistes du XIII<sup>e</sup> siècle. Ils cherchèrent donc d'abord des combinaisons d'ornements autres que celles en forme d'*x*, en réunissant plusieurs panneaux de manière à obtenir un grand dessin, par exemple un bouquet (fig. 354). Souvent aussi, on remplaça les extrémités enroulées des brindilles par des ornements estampés, c'est-à-dire enlevés à chaud dans une estampe ou matrice d'acier; voyez ci-dessus, p. 48. Nous donnons (fig. 355) un fragment en forme d'*x*, emprunté à une grille du XIII<sup>e</sup> siècle, de l'église de Saint-Denis près de Paris. Cette curieuse grille estampée offre, en outre, cette particularité qu'elle est dépourvue de montants

verticaux. La suppression de montants peut se faire sans inconvénient dans des clôtures de petites dimensions, légères et délicates; mais, pour des grilles plus grandes et exposées constamment aux poussées de la foule, le système de panneaux d'ornements compris entre des montants et des traverses est le seul qui donne la solidité nécessaire, sans nuire à l'aspect de légèreté.

Les cénotaphes élevés dans des endroits fréquentés de l'église, les châsses exposées publiquement à la vénération des fidèles et les armoires des trésors étaient souvent protégés par des grilles richement travaillées. Ces grilles, décorées d'ordinaire de brindilles estampées du côté extérieur seulement, sont parfois armées de grandes pointes et de chardons en fer qui en empêchent l'escalade.

Fig. 355.

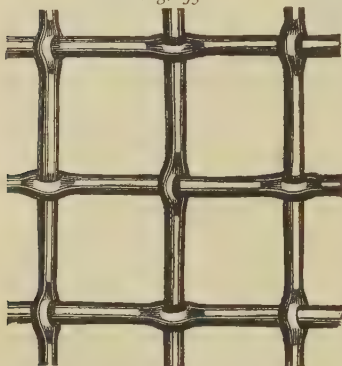


Fragment de grille du XIII<sup>e</sup> siècle,  
à l'église de Saint-Denis près de Paris.

Les châssis sont souvent supprimés, et les montants, après avoir passé à travers tous les œils des traverses, se terminent ordinairement, à leur sommet, par des couronnements plus ou moins riches, consistant en fleurs de lis ou fleurons de tôle soudée, semblables à ceux de la potence des fonts baptismaux de Hal, que nous avons reproduite ci-dessus, p. 296.

Les grilles *dormantes* (c'est-à-dire fixées à demeure et ne s'ouvrant pas), qu'on plaçait devant les fenêtres dans les trésors d'église, les salles capitulaires,

Fig. 356.



Grilles à œils pratiqués alternativement  
dans les montants et les traverses.

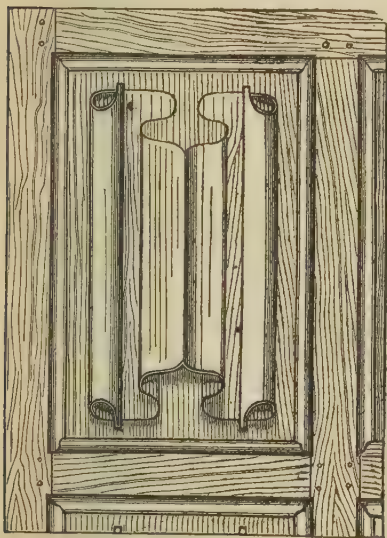
Dans les grilles du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle, les montants et les traverses continuent à être employés; mais, les brindilles contournées et estampées des grilles du XIII<sup>e</sup> siècle sont remplacées par des ornements obtenus au moyen de plaques en fer battu, découpées en fleurons ou en feuillages. Ensuite, au lieu d'être attachés, comme précédemment, aux montants par des embrasses non soudées, ces ornements y sont fixés par des clous ou

rivets. Les châssis sont souvent supprimés, et les montants, après avoir passé à travers tous les œils des traverses, se terminent ordinairement, à leur sommet, par des couronnements plus ou moins riches, consistant en fleurs de lis ou fleurons de tôle soudée, semblables à ceux de la potence des fonts baptismaux de Hal, que nous avons reproduite ci-dessus, p. 296. Les grilles *dormantes* (c'est-à-dire fixées à demeure et ne s'ouvrant pas), qu'on plaçait devant les fenêtres dans les trésors d'église, les salles capitulaires, les dépôts d'archives les châteaux et même dans les maisons privées, sont souvent munies de pointes en fer disposées en épi aux deux extrémités des montants. Quelquefois ces grilles épineuses ont, en outre, leurs montants et leurs traverses assemblés de façon qu'il est impossible de faire mouvoir les montants dans les œils des traverses, ou les traverses dans les œils des montants, ces œils étaient alternativement pratiqués dans les traverses et dans les montants, comme l'indique notre figure 356.



B. *Clôtures de bois*. Au lieu de grilles de fer, on s'est aussi servi de clôtures de bois pour isoler des chapelles. Ces clôtures, œuvres remarquables de menuiserie, présentent la même forme que les *screens* anglais dont nous avons parlé ci-dessus, p. 252 et 253 ; et comme ceux-ci, elles sont régulièrement pleines jusqu'à un mètre environ de hauteur, et ajourées dans leur partie supérieure. Presque toujours en chêne, elles doivent leur bonne conservation non seulement à l'art bien entendu avec lequel elles sont travaillées, mais aussi à l'excellent choix et à la sécheresse des bois mis en œuvre. A partir du XIV<sup>e</sup> siècle, leur partie basse est formée de deux ou plusieurs rangées superposées de panneaux pleins, compris ou *embrevés* entre des montants et des traverses. Ces panneaux sont souvent sculptés et décorés d'ornements figurant soit des meneaux de fenêtre (fig. 358 et 359), soit des feuilles de parchemin pliées (fig. 357). La partie supérieure de ces clôtures se compose

Fig. 357.



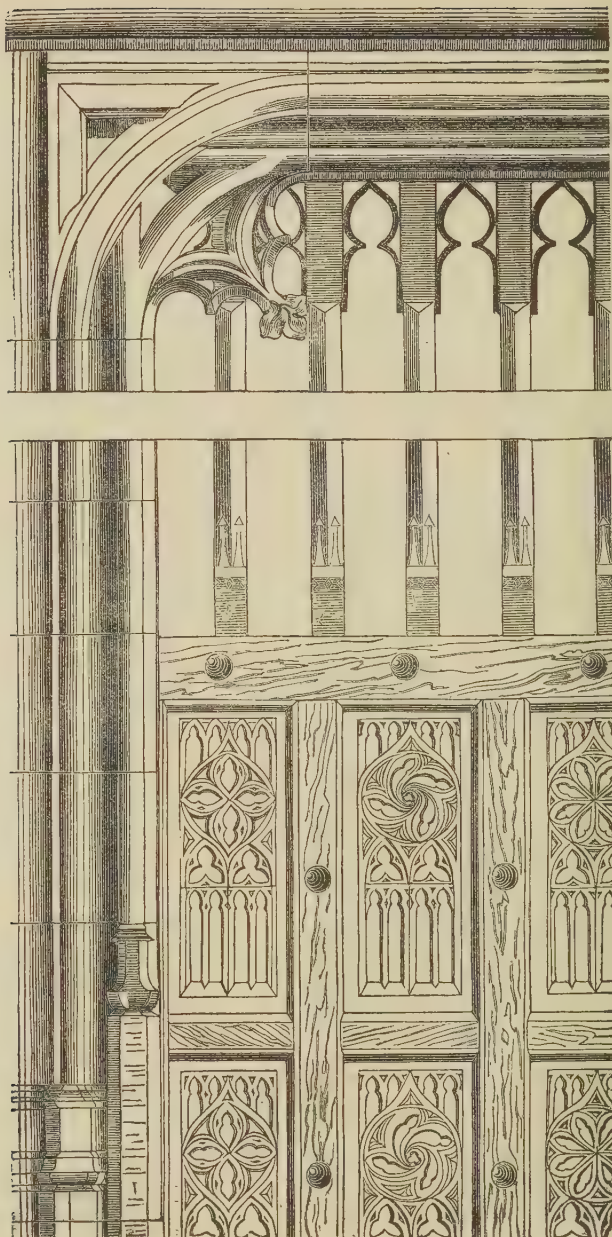
Panneau à feuille de parchemin. (xv<sup>e</sup> siècle).

moyen âge, l'art de la ferronnerie et celui de la menuiserie étaient bien mieux cultivés et plus prospères dans le nord de l'Europe que dans le midi; aussi est-ce dans les contrées septentrionales que l'on trouve encore aujourd'hui les plus belles grilles anciennes de fer forgé et les clôtures de bois les plus soignées. Toutefois, quelques parties de l'Espagne, notamment l'An-

ordinairement d'arcatures ajourées. Nous donnons (fig. 358 et 359) deux beaux spécimens de ces clôtures en bois. La première, que l'on voit à l'église de Hal, est de 1480 environ, et se trouve à l'entrée de la chapelle renfermant les superbes fonts en cuivre que nous avons décrits précédemment ; les ogives des arcatures ajourées sont en fer. L'autre (fig. 359) est une clôture de la fin du XV<sup>e</sup> ou du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, faisant partie du musée royal d'antiquités (porte de Hal) à Bruxelles, et provenant de l'ancienne abbaye du Val-des-Écoliers à Mons.

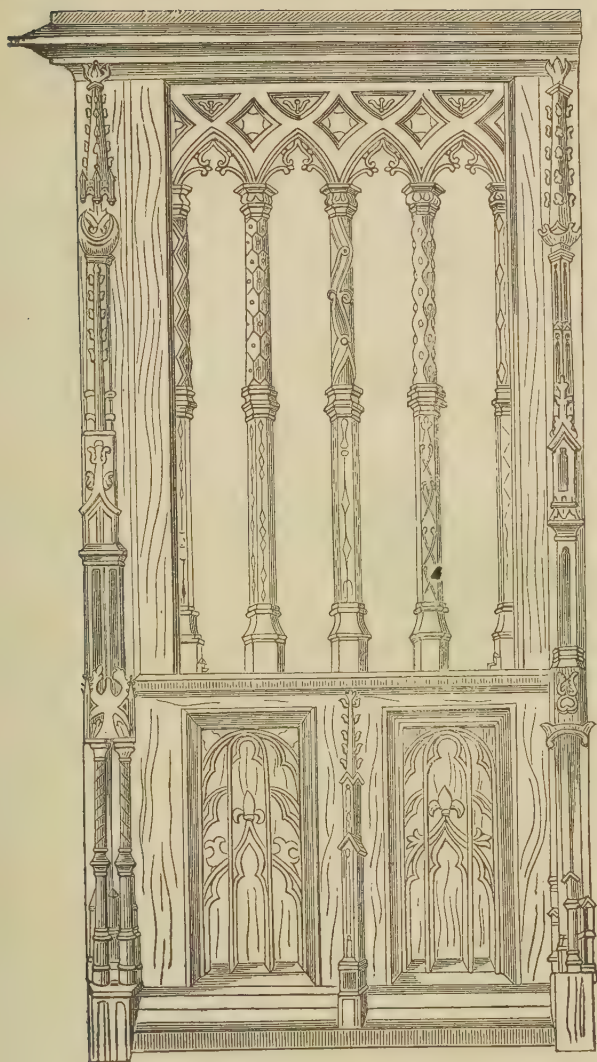
Nous ferons remarquer, en terminant, que, pendant tout le

Fig. 358.



Clôture de bois à la chapelle baptismale de l'église de Hal.  
(Dernière moitié du xv<sup>e</sup> siècle).

Fig. 359.



Clôture de bois, provenant de la chapelle du Val-des-Écoliers à Mons,  
actuellement au musée royal d'antiquités à Bruxelles.  
(Commencement du xvi<sup>e</sup> siècle).

alousie, où l'art du forgeron est même resté fort en honneur jusqu'à nos jours, font exception à cette règle, comme le prouvent les superbes *rejas* ou grilles de fenêtres des riches maisons andalouses.

#### § 10. — ORGUES ET BUFFETS D'ORGUES.

Les premières orgues dont les chroniqueurs occidentaux fassent mention sont celles que Pepin le Bref reçut en cadeau de la cour impériale de Constantinople vers le milieu du VIII<sup>e</sup> siècle, et qu'il fit placer dans son palais de Compiègne. Charlemagne aussi, au commencement du siècle suivant, fit fabriquer des orgues, d'après des modèles byzantins, pour en orner son église d'Aix-la-Chapelle. Ce furent probablement là les premières qu'on employa dans les cérémonies du culte ; en effet, les Grecs et les Orientaux, bien qu'ils puissent se glorifier avec raison d'être les inventeurs de cet ingénieux instrument, ne s'en sont jamais servis et ne s'en servent pas encore aujourd'hui dans la liturgie sacrée.

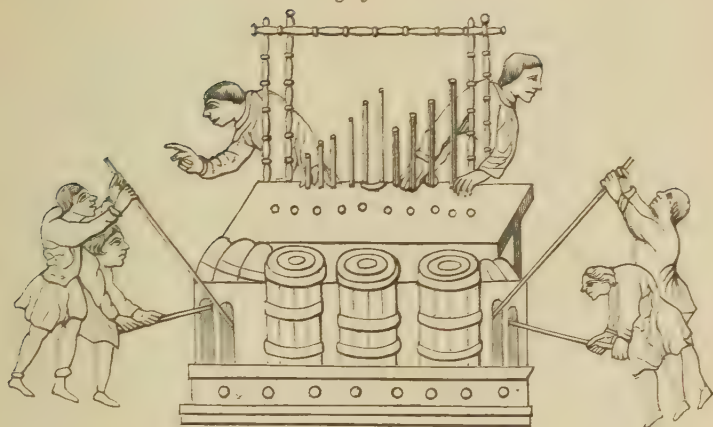
Après Charlemagne, l'usage des orgues pour l'accompagnement de certaines parties chantées de l'office divin s'introduisit peu à peu dans l'Église latine. Dès la fin du X<sup>e</sup> siècle, la plupart des églises cathédrales et abbatiales de premier rang en étaient pourvues, et, pendant les deux siècles suivants, elles continuèrent à se répandre de plus en plus.

Ces orgues primitives étaient fort défectueuses et d'une grande simplicité, comme nous l'apprennent les miniatures des manuscrits contemporains. Elles se composent régulièrement d'un clavier, d'un soufflet et d'environ dix tuyaux. Voici (fig. 360) comment le psautier d'Edwin, manuscrit du XII<sup>e</sup> siècle conservé à la bibliothèque de l'Université de Cambridge, représente un orgue de cette époque. Sur une table rectangulaire sont alignés dix tuyaux formant deux registres : le premier composé de six tuyaux simples, le second de quatre doubles. Deux religieux, placés derrière la table et dirigeant chacun un registre, donnent leurs ordres à quatre individus qui font manœuvrer les soufflets au moyen de longs leviers. Les trois cylindres fortement cerclés, posés devant la table, sont les réservoirs pour emmagasiner l'air comprimé et en assurer la distribution régulière.

Pendant la période ogivale l'engouement pour les orgues prit de nouveaux développements et, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, toutes les églises de quelque importance et même des chapelles avaient leur orgue. Ce qui plus est, au XIII<sup>e</sup> siècle on s'était déjà mis, en quelques endroits, à multiplier le nombre des



Fig. 360.



Orgue du psautier d'Edwin à Cambridge. (XII<sup>e</sup> siècle).

orgues dans une seule et même église. Au commencement, on se contenta de deux instruments; mais, au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle, on en plaça parfois trois, quatre et même cinq (1).

« Jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, dit Viollet-le-Duc, il ne paraît pas que les grandes orgues fussent en usage. On ne se servait guère que d'instruments de dimensions médiocres, et qui pouvaient être renfermés dans des meubles posés dans les chœurs, sur les jubés ou sur des tribunes plus ou moins vastes destinées à contenir non seulement les orgues, mais encore des chantres et musiciens. Ce n'est que vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle et au commencement du XVI<sup>e</sup> que l'on eut l'idée de donner aux orgues des dimensions inusitées jusqu'alors, ayant une grande puissance de son et exigeant, pour les renfermer, des charpentes colossales. Les buffets d'orgues les plus anciens que nous connaissons ne remontent pas au delà des dernières années du XV<sup>e</sup> siècle 2 ; et ces orgues

(1) « M. Félix Clément, dit Viollet-le-Duc, nous fait connaître un document fort curieux de l'année 1463, dont il résulte que, dans une église de Toulouse, cinq orgues furent placées sur le jubé dans l'ordre suivant : un grand orgue s'élevait au milieu, derrière un petit orgue disposé comme l'est actuellement le positif; un autre orgue, de petite dimension, était placé au haut du grand buffet et surmonté d'un ange; à droite et à gauche du jubé se trouvaient deux autres orgues, dont deux confréries étaient autorisées à se servir, tandis que l'usage des trois premières était exclusivement réservé aux chanoines et au chapitre de la cathédrale. Les cinq instruments pouvaient, du reste, résonner ensemble à la volonté de l'archevêque. » *Dictionnaire de l'architecture*, II, p. 252.

(2) Il faut peut-être remonter un peu plus avant que Viollet-le-Duc ne le semble dire ici. Le buffet d'orgue que nous reproduisons ci-dessous, fig. 361, nous semble dater pour le moins du milieu du XV<sup>e</sup> siècle.

ne sont rien auprès des instruments monstrueux que l'on fabrique depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. Cependant, dès le XIV<sup>e</sup> siècle, certaines orgues étaient déjà composées des mêmes éléments que celles de nos jours : claviers superposés et pouvant se réunir, tuyaux d'étain en montre, trois soufflets, jeux de mutation : et ce qui doit être noté ici particulièrement, ces orgues avaient un positif placé derrière l'organiste, et dans lequel on avait mis des flûtes dont l'effet est signalé comme très agréable. » *Dictionnaire de l'architecture*, II, p. 252. Un peu plus loin (p. 253) il ajoute encore : « Au XV<sup>e</sup> siècle, on parle, pour la première fois, d'orgues de seize et même de trente-deux pieds ; les buffets durent donc prendre, dès cette époque, des dimensions monumentales. »

A la fin de la période ogivale, la forme des buffets d'orgues était commandée par la disposition de l'instrument lui-même. « La menuiserie des buffets du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup>, et même de quelques orgues du XVII<sup>e</sup> siècle, dit la *Revue de l'art chrétien* (1883, p. 418), est soumise à l'instrument et ne fait que le couvrir. Le mécanisme et les porte-vent sont entièrement renfermés entre les panneaux pleins des soubassements ; les panneaux à jour ne remplissent que les vides existants entre l'extrémité supérieure des tuyaux et les plafonds, afin de permettre l'émission libre du son. La menuiserie était ornée de sculpture et de polychromie, et les tuyaux étaient souvent gaufrés et dorés. Tous étaient protégés par des volets que l'organiste ouvrait lorsqu'il touchait de l'orgue ; ces volets étaient pour la plupart ornés, au moins à l'intérieur, de peintures historiées. »

Au moyen âge on s'est servi de matériaux très variés pour la confection des tuyaux d'orgue : la plupart étaient d'étain, mais il y en avait également de plomb, de fer, de laiton, de bronze, d'argent, de verre, de poterie, d'ébène, d'ivoire et même de papier mâché.

Les orgues et les buffets antérieurs au XVI<sup>e</sup> siècle sont extrêmement rares. Nous donnons ci-dessous deux buffets qui appartiennent, l'un et l'autre, au XV<sup>e</sup> siècle. Le premier (fig. 361), qui date du milieu du XV<sup>e</sup> siècle, se trouve dans l'église de Sainte-Catherine à Sion, dans le Valais. Il est entièrement peint : la partie inférieure est couverte de feuillages vert foncé et de fleurs rouges, posés sur un fond vert clair. Les tours sont rouges ; les créneaux, bleus ; les crochets des rampants du gâble et les réseaux dentelés, dorés. Sur les volets on voit des sujets peints : d'un côté le mariage mystique de sainte Catherine sur champ rouge ; de l'autre, sur fond blanc, le Sauveur ressuscité apparaissant à sainte Marie Madeleine. Les tuyaux de la montre sont modernes, et selon toute apparence, aussi la majeure partie du méca-

Fig. 361.

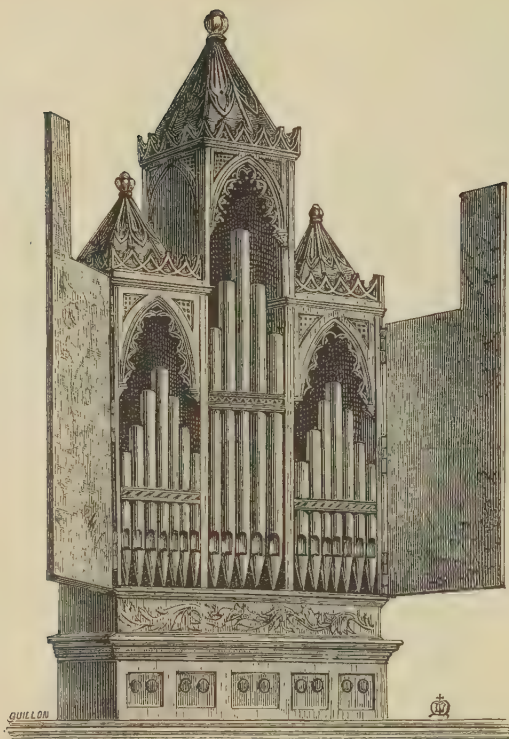


Buffet d'orgue à l'église de Sainte-Catherine à Sion (Suisse). (Milieu du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle).

nisme. Le second buffet (fig. 362) est emprunté à l'église *El magistral* d'Alcala de Henarès, l'ancien *Complutum*, situé à quelques lieues nord-est de Madrid, en Espagne. Comme celui de Sion, il est muni de volets sur lesquels on remarque encore des traces de peintures.

En comparant ces deux buffets, on s'aperçoit sans peine qu'ils appartiennent à deux catégories différentes. Dans celui de Sion (fig. 361), les deux ailes en forme de tour sont plus élevées que le pignon central, tandis que, dans celui d'Alcala, la tourelle centrale domine notablement les deux parties latérales. La partie supérieure du premier nous semble fournir un excellent modèle à l'artiste chargé de dresser le plan d'un buffet pour un orgue qui doit être placé sur la tribune ou jubé près de la façade occidentale de l'église, de manière à ne pas masquer la fenêtre percée de cette façade.

Fig. 362.



Buffet d'orgue à Alcalá de Henarès en Espagne.  
(Fin du xv<sup>e</sup> siècle).

Voyez, sur les orgues et les buffets d'orgues du moyen âge et de la renaissance : 1<sup>o</sup> A. G. HILL, *The organ-cases and organs of the middle age and renaissance*, Londres, 1883; vol. in-folio orné de 39 planches; 2<sup>o</sup> BARON, *Scudamore organs*, Londres, 1862; 3<sup>o</sup> F. H. SUTTON, SCOTT and TARVER, *Notes on church organs*, Londres, 1873; 4<sup>o</sup> VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, II, art. *Buffet d'orgues*; 5<sup>o</sup> WANGEMANN, *Geschichte der Orgel und der Orgelbaukunst*, 1880; 6<sup>o</sup> DE COUSSEMAKER, *Essai sur les instruments de musique au moyen âge*, Orgue, dans les *Annales archéologiques* de DIDRON, III, p. 270-282; et IV, p. 25-33.

## § II. — MOBILIER RELIGIEUX.

I. **Orfèvrerie et émaillerie.** Au XIII<sup>e</sup> siècle, l'art de l'orfèvrerie se transforme complètement sous l'influence du nouveau style architectural qui vient de naître. Pendant le premier quart, et même pendant la première moitié de ce siècle, les vases sacrés et les instruments du culte présentent encore, il est vrai, les mêmes formes générales que pendant la période romane; mais le système d'ornementation subit des modifications importantes. L'artiste quel qu'il soit, sculpteur, peintre ou orfèvre, va chercher ses inspirations, non plus, comme précédemment, dans les objets byzantins ou les étoffes orientales, mais dans la flore de son pays; il prend ses modèles parmi les végétaux indigènes et s'efforce de les interpréter artistement.



Les plaques émaillées et les sertissures de pierres, avec un certain appoint de rinceaux filigranés, restent généralement en usage jusqu'au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle; elles continuent à fournir le principal motif de décoration pour les objets de grande dimension, tels que les châsses et les devant-d'autel. Témoin les châsses de Charlemagne d'Aix-la-Chapelle (1200), des Rois Mages de Cologne (fin du XII<sup>e</sup> siècle), de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle (1237), de saint Éleuthère de Tournai (1247), de Notre-Dame de Huy (1250 environ), et de saint Remacle de Stavelot (vers 1260).

Toutefois, dans une partie de la Belgique, l'usage des émaux multicolores disparaît plus tôt que partout ailleurs. Dès le premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle, nous rencontrons, sur les rives de la Sambre, une école d'orfèvres mettant en pratique des principes tout nouveaux. A la tête de cette école et du mouvement artistique qu'elle produisit se trouvait le frère Hugo, moine augustin du prieuré d'Oignies. Cet humble religieux, qui travaillait pendant le premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle (une de ses œuvres porte la date 1220), exécuta, en quelques années, une série de chefs-d'œuvre non encore égalés, dont quelques-uns, échappés à l'injure des temps et conservés religieusement dans le trésor des Sœurs-de-Notre-Dame à Namur, excitent l'admiration de tous les connaisseurs. Abandonnant l'emploi des émaux multicolores, il cherche son principal motif de décoration dans un travail original, qui consiste à couvrir les objets, en tout ou en partie, de délicats rinceaux formés de grappes, de fleurettes et de folioles estampées, réunies par la soudure à de minces tigelles. A ces rinceaux il mêle des figures de cerfs, de chiens et de chasseurs, toutes obtenues de même que les grappes, les fleurettes et les folioles, par le procédé de l'estampage. Le réseau ou treillis très serré qui résulte de ces opérations est ensuite rivé ou soudé sur les différentes parties de l'objet dont il suit tous les contours.

Hugo emploie encore les pierreries; mais souvent, au lieu de les disposer sur des plaques rectangulaires et les relier par des filigranes, il les sème artistiquement au milieu de ses élégants rinceaux. De plus, suivant en cela l'exemple de ses devanciers, il n'hésite pas à faire usage de camées et d'intailles antiques, chaque fois que les pierres nouvelles font défaut. Nous donnons (fig. 363 en A) un spécimen du remarquable travail du frère Hugo. Il renferme le chasseur, le cerf, des chiens, de grandes et de petites grappes, des rosettes à six pétales, enfin des folioles de sept ou huit grandeurs différentes. A la première vue et au moindre examen on reconnaît les chiens, les grappes, les fleurettes et les folioles sortant d'une même estampe; on se rend également

Fig. 363.



Partie de l'encadrement de la couverture d'évangélaire du frère Hugo. (Vers 1220.) (Grandeur réelle).

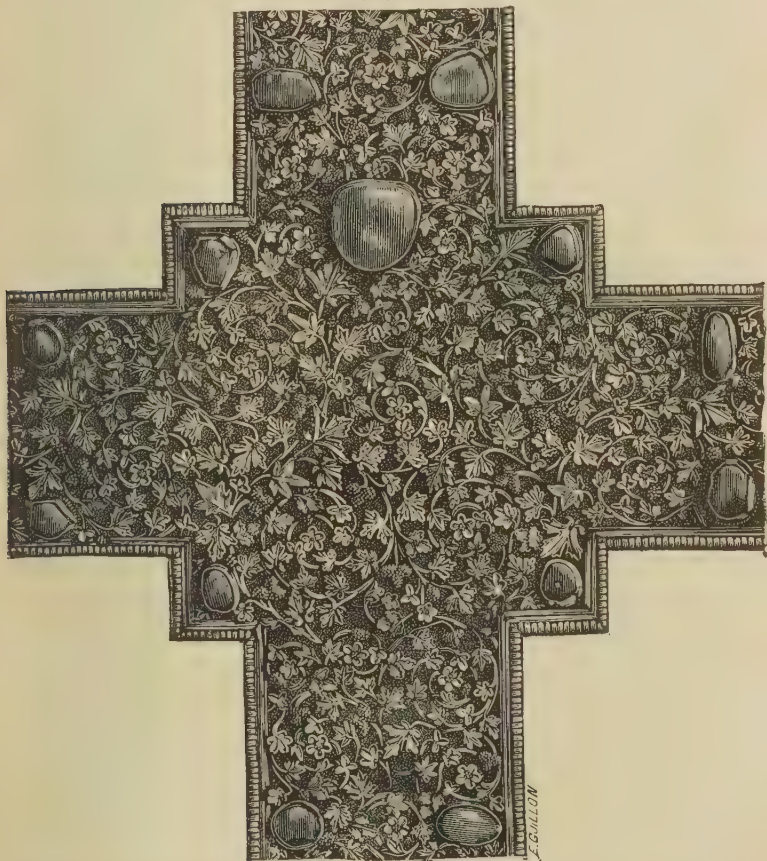
compte du système suivi par le moine d'Oignies dans l'agencement des pierres précieuses. Celle qui se trouve dans la partie supérieure de la bande est uné intaille antique.

Des pâtes colorantes incrustées dans le métal Hugo ne conserve guère que le nielle et s'en sert pour tracer des inscriptions, des ornements et aussi des figures; il déploie un talent exceptionnel dans l'art de rehausser l'éclat de l'or et de l'argent par l'opposition avec cette espèce d'émail noirâtre. Un des plus beaux spécimens des niellures du moine d'Oignies est fourni par un petit gobelet du trésor des Sœurs-de-Notre-Dame à Namur, tout couvert de bandes niellées alternant avec des bandes dorées, et rampant en spirale autour de l'objet. Hugo excellait aussi dans la ciselure, comme le prouvent les figures en haut-relief qu'on voit sur l'évangélaire dont nous avons parlé ci-dessus, et surtout les chanfreins d'argent repoussé dont il

a décoré quelques-unes de ces œuvres. Notre fig. 363 donne, en B, un de ces chanfreins d'une délicatesse et d'un fini de travail qui n'ont pas encore été égalés jusqu'ici ; voyez aussi ci-dessous, p. 368, fig. 412.

Il existe, dans le trésor de l'église de Walcourt, deux belles pièces d'orfèvrerie, présentant le même genre de travail que les œuvres magistrales du frère Hugo ; aussi, sur la foi d'une ancienne chronique, les lui a-t-on attribuées jusqu'en 1880, lorsque la confrontation et la comparaison de ces objets avec l'évangélaire d'Oignies, qui ont pu être faites à l'exposition de Bruxelles, ont prouvé à l'évidence que les estampes dont s'est servi le frère Hugo sont autres que celles de l'orfèvre de Walcourt. Voici (fig. 364) une partie d'un

Fig. 364.



Partie de la croix-reliquaire de Walcourt. (Vers 1225). (Aux  $\frac{3}{4}$  de la grandeur réelle).

des objets de Walcourt, qui permettra de constater d'une manière certaine la similitude du procédé technique, en même temps que la différence des estampes employées.

De ce que nous venons de dire résulte, comme conséquence, l'existence sur les bords de la Sambre, au commencement du XIII<sup>e</sup> siècle, non plus du seul atelier d'Oignies, mais de toute une école d'orfèvres employant des motifs de décoration particuliers, inconnus ou rarement usités ailleurs à cette époque.

Après le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, les objets d'orfèvrerie commencent peu à peu par emprunter leur forme et leur aspect général aux monuments d'architecture : les châsses, qui auparavant n'étaient que des coffres, des sarcophages, affectent la forme d'édifices religieux et deviennent de petites églises d'or et d'argent ; les reliquaires se terminent déjà souvent par des tourelles flanquées de contreforts et d'arcs-boutants ; en un mot, les formes élégantes et gracieuses de l'architecture ogivale sont copiées et interprétées dans les instruments du culte. La ciselure aussi fit de plus en plus des progrès ; et l'on voit même la plupart des petits objets recevoir des statuettes en ronde bosse, qu'on ne rencontrait précédemment que dans la grande orfèvrerie, par exemple sur les châsses.

Au XIII<sup>e</sup> siècle, l'art de l'orfèvrerie était en grand honneur en Belgique. Gand, Bruges, Anvers, Tournai, Liège et Bruxelles possédaient d'habiles orfèvres. Ceux de cette dernière ville formaient déjà, paraît-il, un corps de métier en 1266.

Les objets de l'orfèvrerie proprement dite conservent, *au XIV<sup>e</sup> siècle*, les formes qu'ils avaient précédemment, c'est-à-dire qu'ils imitent l'aspect des monuments d'architecture ou, du moins, sont décorés de certains détails architecturaux. Toutefois en France et, dans une certaine mesure également en Belgique, les orfèvres produisirent, comme reliquaires, des statuettes en ronde bosse, des groupes et des imitations des membres du corps humain ou d'autres objets qu'on voulait y renfermer. Cependant, dès le XIV<sup>e</sup> siècle, les vases sacrés et les instruments du culte perdent la noble simplicité, le style sévère de l'époque précédente. Les calices, par exemple, prennent plus d'élévation ; leur coupe devient semi-ovoïde d'hémisphérique qu'elle était auparavant ; leur pied, de même que celui des reliquaires, des croix d'autel et des chandeliers, n'est plus circulaire, mais se découpe en lobes, en arcs de formes diverses, avec des pointes saillantes dans les angles rentrants.



Au *XV<sup>e</sup> siècle*, les productions de l'orfèvrerie pure diffèrent peu, quant à l'aspect général, de celles du siècle précédent. Leurs formes se ressentent cependant des modifications successives que subit l'architecture à cette époque. Les orfèvres apportent moins de simplicité dans leurs compositions, moins d'élégance dans les formes, mais leur travail est généralement plus achevé, plus délicat; ils poussent parfois jusqu'à l'exagération le fini et la perfection des petits détails.

Les instruments du culte où les tendances que nous venons de signaler se manifestent plus particulièrement sont les ostensoirs pour l'exposition du Saint-Sacrement et les ostensoirs ou monstrances-reliquaires. Dans la plupart de ces objets les orfèvres ont cherché à compliquer les lignes afin de pouvoir plier le métal à tous leurs caprices. On y trouve cependant aussi, sous les pinacles, des figurines en ronde bosse coulées et ciselées avec art.

L'orfèvrerie civile fut aussi très prospère aux *XIV<sup>e</sup>* et *XV<sup>e</sup>* siècles. Mais presque tous les objets de cette classe ont disparu; et pour écrire l'histoire de cette branche des industries d'art en Belgique, on devrait recourir aux rares monuments échappés à la destruction et aux documents écrits. Le trésor impérial de Vienne contient un certain nombre d'objets profanes très remarquables, qui proviennent des trésors des ducs de Bourgogne et de Brabant.

Au moyen âge, les bijoux étaient recherchés et très soignés; mais ici encore, comme pour la grande orfèvrerie civile, la plupart n'existent plus. Ceux qui paraissent avoir été le plus nombreux et dont, par conséquent, les inventaires contemporains font fréquemment mention, sont les petits reliquaires portatifs pour la dévotion privée, les ceintures et les fermaux.

Le règne de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, qui réunit presque toutes nos provinces sous son sceptre (1419-1467), fut une des époques les plus prospères pour l'orfèvrerie belge. Grâce au luxe qui régnait à la cour du duc, l'art de l'orfèvrerie prit, en peu de temps, un développement considérable. Toutes nos villes possédaient des ateliers d'orfèvrerie qui acquirent une grande réputation; Gand fut toutefois le centre principal de cette brillante industrie.

Lorsqu'ils se servaient encore quelquefois d'*émaux* pour rehausser l'éclat de l'or et de l'argent, les orfèvres du *XIII<sup>e</sup>* siècle, comme leurs devanciers du *XII<sup>e</sup>*, épargnaient sur le plat du métal la silhouette des figures, et accusaient ensuite toutes les parties intérieures du dessin, soit par une ciselure produisant un relief peu saillant, soit, plus simplement encore, par une

fine gravure dont les traits redessinaient les contours des figures ; enfin ils champlevaient le fond autour des figures et le remplissaient d'un émail, ordinairement foncé, propre à les faire ressortir. Jusque vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle les traits de la fine gravure restaient généralement vides ; ce n'est qu'exceptionnellement qu'on les remplissait de nielles. Mais, à partir de cette époque, on les émaille presque toujours en rouge ou brun rouge.

Au XIV<sup>e</sup> siècle le goût pour l'émaillerie reparut de nouveau dans l'Europe occidentale et obtint une grande vogue, principalement pour les objets profanes. « On ne se contenta plus, dit Labarte, de décorer l'argenterie de simples ornements, ni même de figures ou de groupes isolés se détachant sur un fond d'émail ; on se plut à y reproduire des scènes où se trouvaient une foule de personnages : on les tirait soit de la vie du Christ, soit des romans ou des hauts faits de la chevalerie ; on y figurait aussi des sujets variés et souvent bizarres, de véritables caricatures... Les orfèvres gravèrent le sujet en fines intailles sur le métal ; puis après avoir déterminé un champ autour du sujet, ils champlevaient légèrement cette partie, qu'ils remplissaient ensuite d'émail pour servir de fond à la gravure. Les fines intailles du dessin étaient en outre niellées d'émaux de diverses couleurs. Le sujet se présentait donc légèrement coloré dans ses contours et s'harmonisait ainsi avec le fond. Afin d'ôter toute crudité à l'ensemble de la composition, l'émailleur employait souvent, pour les fonds, des émaux semi-translucides, et intailaient le métal de fines hachures qui se laissaient voir sous l'émail. » *Histoire des arts industriels*, 2<sup>e</sup> éd., III, p. 123. Ce dernier genre de travail comme on le comprend aisément, conduisit directement au procédé des émaux translucides ou de basse taille, que nous avons fait connaître ci-dessus, I, p. 223. Au XV<sup>e</sup> siècle, les émaux translucides se rencontrent fréquemment dans quelques contrées, par exemple en Italie et dans la partie orientale de la Belgique. Les trésors de Tongres, de Liège et de Namur possèdent encore aujourd'hui de nombreux spécimens de l'émaillerie translucide. Ce fait pourrait fournir, à lui seul, une preuve convaincante pour établir qu'au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle cette industrie d'art était fort en honneur sur les bords de la Meuse.

2. **Dinanderie.** On donne le nom de *dinanderie* à un objet de cuivre ou de laiton fondu et martelé, ainsi qu'à l'art de fabriquer ces objets. Ce mot tire son origine de la ville de Dinant sur la Meuse, qui s'était acquis, au moyen âge, une grande réputation par la fabrication des objets de laiton. Aussi, à

cause de cette étymologie, quelques auteurs ont-ils, contrairement à l'usage reçu, écrit *dinanterie* au lieu de *dinanderie*.

L'industrie de la fonte et de la batterie du cuivre existait déjà en Belgique à la fin du x<sup>e</sup> siècle. Folcuin, abbé de Lobbes de 968 à 990 et auteur de la célèbre chronique de ce monastère connue sous le nom de *Gesta abbatum Lobiensium*, nous apprend que, vers l'année 980, lui-même « fit exécuter, pour son abbaye, un ambon pour le chant de l'Évangile, consistant en une cuve composée de quatre demi-cylindres disposés sur plan cruciforme. Les quatre faces, de bronze martelé, étaient couvertes de ciselures et de dorures selon le goût de l'artiste, et réunies par des montants argentés. Du côté septentrional, l'ambon portait un pupitre en forme d'aigle, coulé en bronze et doré, qui pouvait rabattre les ailes ou les étendre pour recevoir l'évangéliste. Le cou se retournait à volonté au moyen d'un mécanisme ingénieux ; l'oiseau semblait alors prêter l'oreille au chant du diacre, et exhalait, en outre, des nuages de parfums produits par l'encens jeté sur les braises allumées cachées dans l'intérieur de son corps. » (1).

L'art de la dinanderie était prospère à Dinant dès la fin du x<sup>e</sup> siècle et, pendant les siècles suivants, les batteurs de cuivre de cette ville obtinrent, de différents souverains, de larges privilèges, qui facilitaient l'exportation des produits de leur industrie en Allemagne, en France, en Angleterre et dans tout le nord de l'Europe. Les fonts de Saint-Barthélemi de Liège sont, avec ceux de Saint-Germain de Tirlemont conservés au musée de la porte de Hal à Bruxelles, les deux dinanderies les plus anciennes qui existent encore en Belgique. Les premiers datent de 1112, les autres de 1149; voyez ci-dessus, I, p. 447 et 448.

Pendant le moyen âge il y a eu, en Belgique, plusieurs grands centres de fabrication pour la dinanderie. Les quatre principaux furent : 1<sup>o</sup> celui de Dinant avec celui de Bouvignes, sa rivale, qui prospéra du x<sup>e</sup> au xv<sup>e</sup> siècle, 2<sup>o</sup> celui de Tournai; 3<sup>o</sup> celui de Bruxelles; et 4<sup>o</sup> celui de Bruges. Ces trois derniers, ainsi que celui de Middelbourg en Zélande, furent établis par des Dinantais et fleurirent du xiv<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle. Des batteurs de cuivre origi-

(1) *Pulpitumque Evangelii tali modo fecit, ut essent quatuor emicedia altrinsecus e regione in modum crucis posita, quæ ex ære ductilia, et ad libitum artificis per loca scalprata et deaurata, postibus undique secus deargentatis, in septentrionali parte fusilem habent aquilam optime deauratam, quæ interdum alas stringit, interdum alis extensis pacem Evangeliorum codici locum pandit, colloque quasi pro libitu artificiose ad audiendum retorto, immissis prunis fragrantiam superimpositi thuris emittit. Gesta abbatum Lobiensium*, dans PERTZ, *Monumenta Germaniæ historica, Scriptorum* t. IV, p. 70.

naires de Dinant vinrent aussi se fixer, à différentes époques, mais sans y créer des ateliers importants et durables, à Huy, à Tongres, à Louvain et à Malines.

Le plus ancien fondeur ou batteur dinantais que nous connaissions est Lambert Patras ; il vivait au commencement du XII<sup>e</sup> siècle et fut, comme nous l'avons déjà dit, l'auteur des beaux fonts de Saint-Barthélemi à Liège. Au XIV<sup>e</sup> siècle, deux membres de la famille Josès, de Dinant, se distinguèrent aussi dans l'art de la dinanderie : 1<sup>o</sup> Jean, qui fabriqua vers l'année 1372, pour Notre-Dame de Tongres, différentes pièces importantes, dont quelques-unes existent encore dans cette église ; 2<sup>o</sup> Nicolas, dont le nom ne nous est connu que par les documents et qui exécuta, de 1386 à 1392, aux frais de Philippe le Hardi, des objets destinés aux chartreux de Dijon et à d'autres monastères de la Bourgogne.

Le plus habile fondeur de l'école tournaisienne fut Guillaume Lefèvre ou, comme il signe ses œuvres, *William Le Feure* ; il exécuta, vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, les fonts de Hal (1446), un chandelier d'élévation pour l'église d'Antoing, les lutrins-aigles de Saint-Ghislain (1442), de Leuze, d'Avelghem et de plusieurs églises de Tournai.

Parmi les meilleures productions bruxelloises du XV<sup>e</sup> siècle nous citerons les œuvres de Renier Van Thienen, qui fonda le lutrin de l'église de Saint-Pierre de Louvain (malheureusement transporté en Angleterre, où il orne actuellement la chapelle du séminaire catholique d'Oscott près de Birmingham), et trois grands chandeliers pascals : l'un pour la collégiale de Sainte Gudule à Bruxelles, les deux autres pour l'église de Saint-Léonard à Léau. Nous décrivons ci-dessous le plus grand de ces deux derniers, qui est le plus beau de tous ceux que nous connaissions.

3. **Calices et patènes.** La communion des fidèles sous l'espèce du vin ayant été abolie dans l'Église latine vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle, les calices *ministériels* à anses, dont nous avons parlé ci-dessus, I, p. 462, cessèrent d'être employés en Occident, et leur fabrication y fut complètement abandonnée. Aussi, tous les calices ministériels d'origine occidentale sont-ils antérieurs à la période ogivale. En Grèce et en Orient, au contraire, où la communion s'administre encore aux laïques sous les espèces du pain et du vin, l'usage des calices ministériels s'est maintenu jusqu'à nos jours.

Les *calices ordinaires*, c'est-à-dire ceux à l'usage du prêtre qui célèbre le saint sacrifice de la messe, ont généralement au XIII<sup>e</sup> siècle, comme aux



deux siècles précédents, la coupe très large et peu profonde, le pied rond et de grand diamètre, la tige courte et ornée d'un nœud épais, muni souvent de côtes saillantes, plus rarement de médaillons circulaires. Voici (fig. 365 à 367) des exemples du XIII<sup>e</sup> siècle, qui, mieux que de longues descriptions, donneront une idée exacte de la forme des calices de cette époque. Le premier (fig. 365), d'argent doré, fait partie du riche trésor des Sœurs-de-Notre-Dame à Namur et provient de l'ancienne abbaye d'Oignies ; il date du commencement du XIII<sup>e</sup> siècle, et fut exécuté par le célèbre moine Hugo, dont nous avons parlé ci-dessus, p. 313. Son pied est rond et orné de dix plaques niellées présentant la forme de feuilles lancéolées, sur lesquelles sont

Fig. 365.



Calice du XIII<sup>e</sup> siècle, au trésor des Sœurs-de-Notre-Dame à Namur.

Hauteur : 0<sup>m</sup>178. — Diamètre de la coupe : 0<sup>m</sup>146; — du pied : 0<sup>m</sup>154; — de la patène : 0<sup>m</sup>175.

II<sup>e</sup> ÉD. t. 2.

Fig. 366.



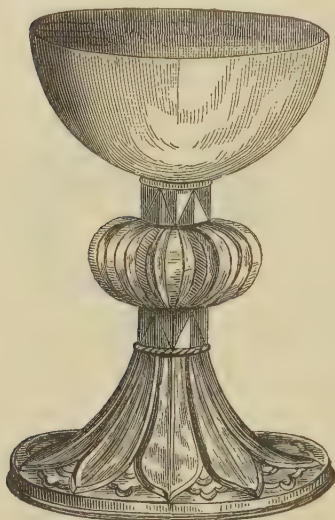
Calice du XIII<sup>e</sup> siècle, au trésor de la cathédrale de Troyes (France).

Hauteur : 0<sup>m</sup>155. — Diamètre de la coupe : 0<sup>m</sup>12; — du pied : 0<sup>m</sup>15. — de la patène : 0<sup>m</sup>16,

représentés le Christ en croix, la sainte Vierge, saint Jean Baptiste, saint Jean l'Évangéliste et six apôtres (1). Les écoinçons formés par les extrémités de ces plaques sont couverts de ciselures imitant des feuillages et des fruits. L'inscription suivante court le long de la plate-bande du pied : † HVGO ME FECIT : ORATE PRO EO : CALIX ECCLESIE BEATI NICHOLAI DE OGNIES : AVE. Le nœud, formé de dix côtes ciselées et niellées, se trouve placé entre deux bandes de filigranes du travail le plus délicat. Le calice de Troyes (fig. 366), d'argent travaillé au repoussé, a été trouvé en 1844 dans le tombeau de l'évêque Hervé, mort en 1223. Celui du trésor de Maestricht (fig. 367), également d'argent doré et repoussé, est probablement un calice de voyage, *calix itinerarius*.

Les calices allemands du XIII<sup>e</sup> siècle ont généralement les mêmes formes que ceux dont nous venons de parler, avec cette différence toutefois que leur ornementation est souvent plus recherchée, quelquefois même excessive. L'influence des calices allemands de la période romane s'y fait encore sentir : voyez ci-dessus, I, p. 461-462.

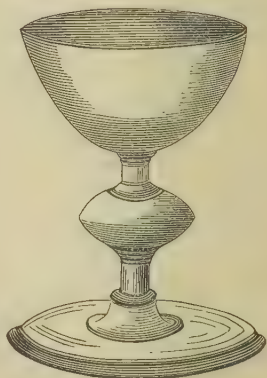
Fig. 367.



Calice du XIII<sup>e</sup> siècle,  
au trésor de Saint-Servais à Maestricht.

Hauteur : 0<sup>m</sup>125. — Diamètre de la coupe : 0<sup>m</sup>09. —  
Diamètre du pied : 0<sup>m</sup>09.

Fig. 368.



Calice du XIII<sup>e</sup> siècle,  
au musée diocésain de Bruges.

Hauteur : 0<sup>m</sup>15. — Diamètre de la coupe : 0<sup>m</sup>11. —  
Diamètre du pied : 0<sup>m</sup>14.

(1) Dans notre fig. 365 ces personnages ont été remplacés erronément par des rinceaux.

Outre les calices précieux et ornés, tels que ceux de Namur et de Troyes, on en trouve aussi, au XIII<sup>e</sup> siècle, qui sont d'une grande simplicité. Nous citerons celui en cuivre doré (fig. 368) du musée diocésain de Bruges, et celui qui est figuré, entre les mains du prêtre, sur la pierre tombale de Forest, reproduite ci-dessus, p. 270. La plupart des calices funéraires en plomb découverts dans les tombes d'évêques ou d'abbés du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle présentent des formes semblables. Dans son travail *Die Grabstätten der Erzbischöfe im Dom zu Trier* (Trier, 1876, in-fol.), le chanoine Wilmowsky donne, sur la planche III, une série intéressante de calices retirés des tombes des évêques de Trèves : deux appartiennent au XI<sup>e</sup>, deux au XII<sup>e</sup>, un très beau, en argent, au XIII<sup>e</sup>, et un au XIV<sup>e</sup> siècle.

Au XIV<sup>e</sup> siècle, et même déjà vers la fin du XIII<sup>e</sup>, un changement notable s'opère dans la forme des calices. La coupe se rétrécit, et d'hémisphérique qu'elle était auparavant, devient conique ou infundibuliforme, c'est-à-dire ressemblant à un entonnoir. La fausse coupe, presque inconnue dans les calices du XIII<sup>e</sup> siècle, devient commune, sans cependant prendre une grande importance ; rarement elle fait défaut, comme dans l'exemple que présente notre fig. 369. La tige, qui, pendant la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, était régulièrement cylindrique, devient anguleuse et prismatique ; elle offre ordinairement six faces. Les côtes du nœud font place à des boutons ronds, carrés ou losangés, également au nombre de six, et presque toujours incrustés d'émaux, de nielles ou de pierres précieuses. Sur les six boutons sont quelquefois inscrites les six lettres du saint Nom de Jésus, qu'on orthographiait alors : IHESUS. Le pied est divisé en six lobes, ornés de nielles, d'émaux ou de gravures au trait, représentant des figures de saints, ou même des sujets entiers ; ces lobes correspondent aux faces de la tige et aux boutons du nœud. La plate-bande verticale du pied est découpée en trèfles, quatre-feuilles ou arcatures ; et son diamètre, toujours moindre que dans les calices romans, conserve néanmoins une assiette assez large pour obvier au danger de renversement. En résumé, les calices du XIV<sup>e</sup> siècle, comparés à ceux des siècles précédents, ont plus d'élévation, mais les diamètres de leur coupe et de leur pied sont beaucoup moindres.

La forme générale des calices du XV<sup>e</sup> siècle est à peu près la même que celle des calices du XIV<sup>e</sup>. Toutefois, dans certaines contrées, par exemple en Belgique, on constate que les lobes du pied, les faces de la tige et les boutons du nœud sont souvent au nombre de huit au lieu de six (fig. 373). Ce changement fut introduit vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle.

Voici (fig. 369 à 373) une série de calices du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle :

Fig. 369.



Calice du XIV<sup>e</sup> siècle, à Klosterneuburg.

Fig. 371.

Fig. 370.



Calice du XV<sup>e</sup> siècle, au trésor de Dantzig.

Fig. 372.



Calice du XV<sup>e</sup> siècle,  
au trésor d'Aix-la-Chapelle.



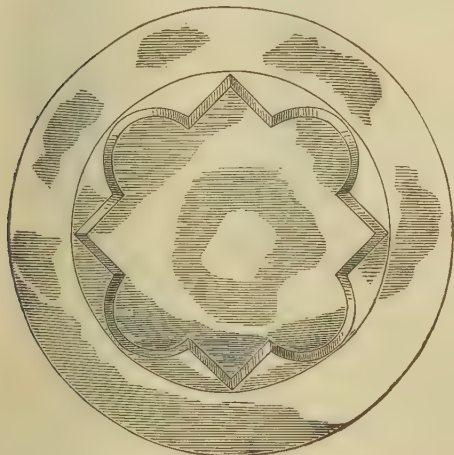
Calice allemand du XV<sup>e</sup> siècle,  
au trésor de Dantzig.



Fig. 373.



Calice du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle,  
provenant du couvent des Frères-Cellites à Anvers.  
Fig. 374.



Patène du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, au trésor de S.-Servais à Maestricht.

Diamètre : 0<sup>m</sup>123.

Dans les calices allemands, espagnols, portugais et italiens les boutons du nœud sont souvent remplacés par des arcatures finement ouvragées avec ou sans statuette; ces arcatures, ornées de gâbles à crochets, ou même quelquefois de pinacles et de clochetons, rendent le maniement de ces calices très difficile. Dans ces mêmes pays, les ostensoirs, les monstres-reliquaires et les croix de procession sont souvent munis de nœuds semblables; notre fig. 372 reproduit un calice de ce genre, conservé au trésor de Dantzig.

Les patènes de la période ogivale ont, comme celles de la période romane, la forme d'un petit plateau présentant à son milieu un enfoncement circulaire. Le fond du plateau porte assez souvent, niellé ou gravé au trait, un cercle ou un quadrilobe inscrivant soit l'Agneau divin, soit la main nimbée qui symbolise la Divinité (fig. 366), soit tout autre sujet. On place quelquefois une pe-

tite croix sur le bord du plateau (fig. 365). Le calice du frère Hugo d'Oignies, décrit et figuré ci-dessus (fig. 365), est muni d'une belle patène qu'on peut proposer aux orfèvres comme un excellent modèle à imiter. Sur son bord on voit une petite croix niellée, et au fond du plateau une représentation, également niellée, de la très sainte Trinité; nous avons dessiné cette dernière sur une grande échelle dans notre tome I, p. 532. Nous donnons (fig. 374) la patène du calice de Maestricht reproduit ci-dessus, p. 322, fig. 367.

4. **Burettes.** Il ne nous reste que de rares spécimens de burettes remontant à l'époque ogivale. En voici cependant quelques exemples, au moyen desquels on pourra se faire une idée des formes variées qu'elles présentaient.

Deux de ces burettes appartiennent au XIII<sup>e</sup> siècle; ce sont celles que reproduisent nos fig. 375 et 377. La première (fig. 375), en cuivre émaillé, se conserve à la Bibliothèque nationale de Paris; la deuxième (fig. 377), en cristal de roche orné d'une figure d'aigle assez grossièrement taillée, a une monture en argent ciselé, gravé et niellé, et provient de l'ancienne abbaye de Grandmont (France).

Fig. 375.



Burette du XIII<sup>e</sup> siècle,  
à la bibliothèque nationale de Paris.

Fig. 376.



Burette du XIV<sup>e</sup> siècle,  
au trésor de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle.

Fig. 377.



Burette du XIII<sup>e</sup> siècle,  
provenant de l'abbaye de Grandmont.

Les trois autres exemples de burettes que nous donnons (fig. 376, 378 et 379) sont du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle. Celle en forme d'ange (fig. 376) date des dernières années du XIV<sup>e</sup> ou des premières du XV<sup>e</sup> siècle, et se voit dans

le trésor de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle. Le vin et l'eau étaient contenus dans le corps de l'ange, et en sortaient par un petit goulot placé au sommet de la poitrine, à l'endroit que nous marquons de la lettre A. Les ailes de l'ange, en se rapprochant, font fonction d'anse. La lettre V est répétée sur chacun des six lobes du pied sur lequel pose l'ange au vin, et la lettre A sur les lobes du pied de l'ange à l'eau. C'est au XIV<sup>e</sup> siècle seulement qu'on commença à marquer la burette du vin de la lettre V (*vinum*) et celle de l'eau de la lettre A (*aqua*).

Fig. 378.



Fig. 379.



Les fig. 378 et 379 reproduisent des burettes du XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle, d'une forme plus simple. Celle de la fig. 378, en cristal et à pied hexagone d'argent doré, est munie d'une anse en forme de serpent et d'un goulot dont le bec se termine en gueule de lion; elle fait partie de la collection du prince de Hohenzollern-Sigmaringen. Celle de la fig. 379, également d'argent doré, et très simple, pourrait avantageusement servir de modèle pour des burettes en style du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle; sa hauteur totale est de 14 centimètres.

Pendant le moyen âge on s'est aussi servi fréquemment de burettes de verre. A cause de la fragilité de cette matière, très peu d'objets de cette espèce ont échappé à la destruction.

5. **Custodes eucharistiques.** En quelques endroits, particulièrement de la France, la sainte Eucharistie continua, pendant la période ogivale, à être conservée, comme précédemment, dans des colombes dorées et émaillées, placées le plus souvent dans une tourelle ou une petite tente en étoffes précieuses, suspendue au-dessus de l'autel, soit sous le *ciborium*, soit à une crosse en métal; voyez ci-dessus, p. 213 et 236 (1). Voici (fig. 380) une

(1) Dans le trésor du *Dom* de Minden en Westphalie, existe une tourelle eucharistique du XI<sup>e</sup> siècle, en bois recouvert de plaques d'argent repoussé. Elle est hexagone, et munie d'une colonnette à chaque angle saillant; ces colonnettes sont réunies par une frise horizontale décorée de pierreries et de filigranes; chaque face porte, en relief, une figure d'apôtre assis. Sur le couvercle, en forme de pyramide, on voit les bustes du Christ et de cinq apôtres. Cet intéressant objet a 0<sup>m</sup>24 de hauteur, et son diamètre mesure 0<sup>m</sup>12. Les tourelles restèrent donc en usage en Allemagne pour le moins jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle.

Fig. 380.



Colombe eucharistique du musée d'Amiens (XIII<sup>e</sup> siècle).

la colombe suspendue. Les ailes et la queue sont seules émaillées, le reste du corps était recouvert d'une peinture brune que le temps a fait disparaître en partie. On a tâché d'imiter l'agencement des plumes par des écailles imbriquées nuancées d'or, de bleu, de vert, de blanc, de jaune et de rouge. Sur le milieu du dos, entre les deux ailes, existe une ouverture peu profonde, destinée à recevoir les hosties consacrées et surmontée d'un couvercle qu'on maintient à l'aide d'un bouton tournant. » *Abécédaire*, 5<sup>e</sup> éd., p. 573. Il existe aussi une colombe eucharistique du XIV<sup>e</sup> siècle, en cuivre doré, au musée royal d'antiquités à Bruxelles.

L'usage des colombes eucharistiques a persisté dans quelques églises françaises jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et aujourd'hui encore, selon le témoignage de l'abbé Texier (*Dictionn. d'orfèvrerie*, col. 454), deux colombes gardent, dans les églises de l'Aguène et de Saint-Yrieix, la place qu'elles occupaient autrefois; elles ont cependant perdu leur destination primitive.

On voit, au trésor des Sœurs-de-Notre-Dame à Namur, une colombe en cuivre doré et émaillé, œuvre du frère Hugo. Cette colombe n'est pas creuse à l'intérieur et n'a, par conséquent, pu servir de custode eucharistique; c'était un simple reliquaire.

Au XIII<sup>e</sup>, au XIV<sup>e</sup>, et même encore pendant une partie du XV<sup>e</sup> siècle, les

colombe eucharistique du XIII<sup>e</sup> siècle, qui fait partie du musée d'Amiens : « C'est une colombe en cuivre émaillé, dit de Caumont, reposant sur un plateau à bords ciselés; le plateau, vers le centre, devient concavo-convexe; et, sur la partie concave, on lit cette inscription circulaire, gravée par une main inhabile : OLIM ECCLESIAE DE RAINCHEVAL. Les rebords du plateau sont percés de douze petites ouvertures, disposées dans un ordre symétrique, pour attacher les chaînettes qui devaient tenir



pyxides étaient généralement, comme celles de la période romane, de très petite dimension, parce que, jusque vers le milieu du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, elles ne servaient qu'à conserver le nombre restreint d'hosties dont on avait besoin pour la communion des malades en danger de mort. Les fidèles en état d'assister aux offices de l'Église recevaient la sainte Eucharistie, après la communion du prêtre, avec des espèces consacrées pendant la messe même et distribuées au moyen de la patène.

Presque toutes les pyxides de la période ogivale sont de métal; celles en ivoire ou en pierre précieuse ne se rencontrent plus qu'exceptionnellement.

Les *pyxides sans pied*, en cuivre doré et émaillé, consistant dans de petites boîtes cylindriques, surmontées d'un couvercle en forme de cône (voyez ci-dessus, I, p. 465), restèrent en usage pour le moins jusqu'au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle; on les employait principalement pour porter le saint Viatique aux malades.

On trouve encore de nos jours un assez bon nombre de ces pyxides, plus ou moins richement décorées.

Beaucoup doivent leur conservation à cette circonstance qu'après l'introduction des grandes pyxides, on s'en est servi pour renfermer les reliques destinées à être scellées dans l'autel au moment de sa consécration. Aussi n'est-il pas rare d'en rencontrer dans la démolition des autels des <sup>xvi</sup><sup>e</sup> et <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècles.

Les pyxides *pédiculées*, c'est-à-dire munies d'un pied, qui étaient rares auparavant, devinrent les plus communes à partir du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle. Quelques-unes, destinées à être suspendues au-dessus de l'autel, sous le *ciborium* ou à la volute d'une crosse, ont, comme le ciboire roman du musée du Louvre connu sous le nom de *ciboire d'Alpaïs*, et dont nous avons parlé ci-dessus, I, p. 466, le pied très petit,

Fig. 381.



Pyxide ou ciboire du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle,  
à la cathédrale de Sens.

et la coupe ainsi que le couvercle assez grands et presque hémisphériques, de manière à former, réunis, une boule creuse, ordinairement un peu aplatie. Nous donnons (fig. 381) une pyxide de ce genre, datant du XIV<sup>e</sup> siècle; elle fait partie du trésor de la cathédrale de Sens, et offre une grande ressemblance avec le ciboire d'Alpais. A son sommet se trouve l'anneau dans lequel passait la chaînette ou le cordon servant à la suspendre.

Lorsqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, les pyxides, au lieu d'être suspendues au-dessus de

Fig. 382.



Pyxide du XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle, provenant de l'église de Contich, au musée du *Steen* à Anvers.

Fig. 383.



Pyxide d'argent doré à l'église de Herenthals, (XIV<sup>e</sup> siècle).

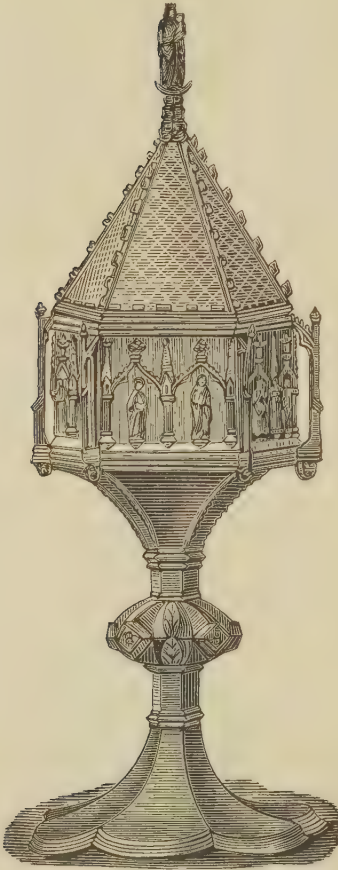
l'autel, furent déposées dans des tabernacles, on leur donna régulièrement des pieds plus élevés, semblables à ceux des calices et des reliquaires-monstrances. Dans le principe, on se contenta souvent de monter sur un pied les petites pyxides en cuivre doré et émaillé dont nous avons parlé ci-dessus; bientôt cependant, on fit aussi des pyxides en métal ciselé et repoussé, et celles-ci finirent par être employées presque seules. Les plus anciennes de cette dernière espèce ont leur coupe et leur pied ronds, comme on peut le voir dans l'exemple du musée royal d'antiquités de Bruxelles, que nous avons reproduit en gravure ci-dessus, I, p. 466, et qui date de la fin du XII<sup>e</sup> ou du commencement du XIII<sup>e</sup> siècle.

Au XIV<sup>e</sup> siècle, la coupe et le couvercle deviennent hexagones, c'est-à-dire à six faces, et le pied se partage en six lobes. Nous donnons (fig. 382) une petite pyxide, de cuivre doré et gravé, remarquable par son élégance et sa simplicité. Elle fait partie du musée archéologique du *Steen* à Anvers, et provient de l'église de Contich. Son pied circulaire présente les caractères de l'orfèvrerie du XIII<sup>e</sup> siècle, tandis que sa coupe hexagone accuse le XIV<sup>e</sup>.

Pendant la dernière moitié du XIV<sup>e</sup> et tout le XV<sup>e</sup> siècle, les pyxides pédiculées ont souvent les arêtières de leur couvercle hexagone décorés de crochets; les angles formés par l'intersection des six faces de la coupe sont flanqués de contreforts, et les faces elles-mêmes ornées d'arcatures avec ou sans statuette. Trois exemples (fig. 383 à 385) feront comprendre les diverses transformations subies par les pyxides après le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle. La pyxide que reproduit notre fig. 383 appartient à l'église de Sainte-Waudru à Herenthals; elle est en argent et date du XIV<sup>e</sup> siècle; celle de la fig. 384 fait partie d'une collection particulière et date du XV<sup>e</sup> siècle; la troisième (fig. 385), aussi du XV<sup>e</sup> siècle, est empruntée au riche trésor de Dantzic. Les deux premières portent, autour de leur coupe, les statuette des apôtres placées sous des arcatures; la troisième, l'inscription : JESUS NAZ. REX JUDEORUM. Le couvercle de la première se termine par une croix où l'on voit d'un côté le Christ, de l'autre la sainte Vierge; celui de la seconde par une statuette de la Vierge; enfin celui de la troisième est couronné par une croix avec l'image du divin Crucifié. Des pyxides semblables à celles des fig. 383 et 384, et datant du XV<sup>e</sup> siècle, se trouvent aux églises du béguinage à Saint-Trond et de Notre-Dame à Tongres.

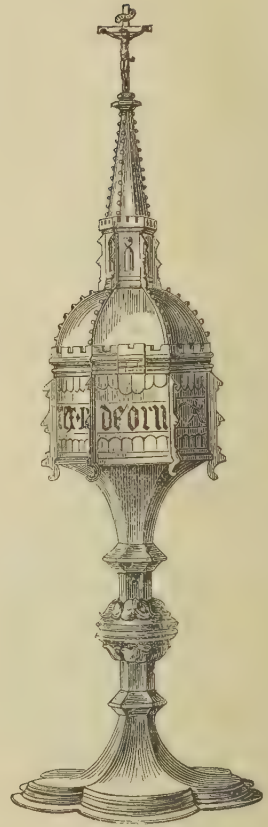
Lorsque, au XV<sup>e</sup> siècle, la coutume eut été introduite de conserver un plus grand nombre d'hosties consacrées, afin de pouvoir distribuer la communion aux fidèles, même en dehors du saint sacrifice de la messe, les

Fig. 384.



Pyxide de la collection de M. Desmottes  
à Lille, (xv<sup>e</sup> siècle).

Fig. 385.

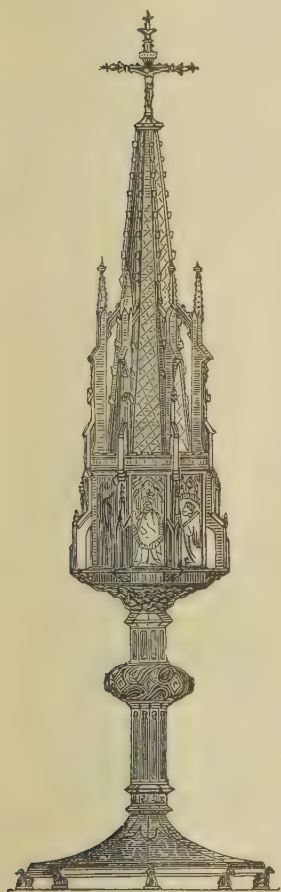


Pyxide au trésor de Dantzig.  
(xv<sup>e</sup> siècle.)

pyxides reçurent des dimensions beaucoup plus grandes. On continua généralement à leur donner des formes architecturales, mais ces formes devinrent, surtout en Allemagne, plus élancées et plus compliquées par l'addition d'arcs-boutants aux contreforts et aux arcatures dont on les décorait déjà précédemment. Nous donnons (fig. 386) une pyxide allemande très chargée d'ornements, qui se trouve à l'église d'Obermillingen près de Rees. En France et en Belgique, on voit apparaître, vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle, les pyxides sphériques, dont la forme rappelle celle des anciens ciboires suspen-



Fig. 386.



Pyxide du x<sup>e</sup> siècle, à Obermillingen près de Rees (Allemagne).

Fig. 387



Pyxide du x<sup>e</sup> siècle, au couvent des Sœurs-Noires à Mons.

dus dans le genre de ceux d'Alpaïs et de Sens. Le vase que reproduit notre fig. 387 et qu'on conserve chez les Sœurs-Noires à Mons, n'est qu'un ciboire de cette espèce, bien que maintenant il serve de reliquaire pour le chef du roi Dagobert. Il n'est pas rare, d'ailleurs, de trouver des pyxides transformées en reliquaires.

Les pyxides sphériques se rencontrent encore aujourd'hui, en assez grand nombre, en Belgique et dans le nord de la France.

Nous devons ici une mention spéciale à une pyxide d'une forme tout à fait singulière, unique peut-être dans son genre, que nous avons eu l'occasion de voir en 1880, à l'exposition de Dusseldorf. Ce curieux objet, en cuivre doré et mesurant 0<sup>m</sup>35 de hauteur, est attribué au XII<sup>e</sup> siècle ; il se compose d'un pied et d'un nœud circulaires, entièrement semblables à ceux des calices contemporains. Sur ce pied et ce nœud pose une statuette de la sainte Vierge assise dans un siège roman à arcatures cintrées, avec l'Enfant Jésus sur le genou gauche. Une petite boîte, dont le couvercle porte une colombe, symbole de l'Esprit saint, est ménagée dans le giron de la Vierge pour y placer les saintes espèces.

Il ne sera pas inutile de répéter ici ce que nous avons dit ci-dessus, I, p. 467, que, sauf de rares exceptions, toutes les pyxides antérieures au XVI<sup>e</sup> siècle ont leur couvercle attaché à la coupe au moyen d'une charnière.

6. **Ostensoirs.** La solennité du *Corpus Domini* ou Fête-Dieu, instituée à Liège en 1246 et étendue à l'Église universelle dix-huit ans plus tard par le souverain pontife Urbain IV, fit naître l'usage d'exposer publiquement le Saint-Sacrement à la vénération des fidèles. C'est dans cet usage que nous trouvons l'origine du vase sacré appelé *ostensoir* ou *monstrance*, noms dérivés des verbes latins *ostendere* et *monstrare*, signifiant, l'un et l'autre, *montrer*.

Dans les commencements, le Saint-Sacrement paraît avoir été exposé publiquement dans des pyxides transparentes, des croix et des tourelles percées d'ouvertures. On se servit aussi de crucifix et d'images du Christ ressuscité, dans lesquels la sainte Hostie, protégée par un cabochon ou une pierre précieuse translucide, occupait l'endroit du cœur. Quelquefois même l'exposition se faisait au moyen de statuettes de la sainte Vierge et de saint Jean Baptiste : on remplaçait alors, par la sainte Hostie dans une lunette, l'Enfant Jésus porté par Marie, ou le disque avec l'Agneau, qui, au moyen âge, était le symbole caractéristique du divin précurseur. Bientôt, cependant, on adopta généralement les monstrances ou ostensoirs proprement dits.

Quelques-uns de ces ostensoirs primitifs offrent la plus grande analogie avec les monstrances-reliquaires contemporaines. Ce sont de petits édifices en métal, ajourés, munis d'un pied et percés, sur deux ou plusieurs de leurs côtés, d'ouvertures le plus souvent en forme de baie ogivale. A cette classe appartient le précieux ostensor provenant de l'ancienne abbaye de Herckenrode et conservé aujourd'hui à l'église de Saint-Quentin à Hasselt. Nous en

donnons la gravure (fig. 388); il est en argent doré. Le pied hexagone allongé, dont la plate-bande verticale est découpée à jour en forme de quatre-feuilles, repose sur le dos de six lions. Le nœud, richement ciselé, porte six boutons ornés de petites croix réservées sur fond émaillé. Au-dessus du nœud, la tige s'épanouit en un large bouquet hexagone de branches et de feuilles, qui soutient le clocheton, également hexagone allongé. Sur la base du clocheton on lit l'inscription suivante en lettres gothiques : *Anno d(omi)ni m<sup>o</sup> cc<sup>o</sup> lxxx vi<sup>o</sup> fecit istud vas fieri d(omi)na Heilewigis de Dist priorissa*

Fig. 388.



Ostensoir provenant de l'abbaye de Herckenrode.

Hauteur : 0<sup>m</sup>445; largeur du pied : 0<sup>m</sup>164 sur 0<sup>m</sup>10.

Fig. 389.



Ostensoir du XIV<sup>e</sup> siècle, au trésor de Dantzig.

Hauteur : 0<sup>m</sup>44; diamètre du pied : 0<sup>m</sup>19.

*in Herkenrode cuius commemoracio in perpetuu(m) cum fidelibus habeatur.*

Le pied est muni de six petites boîtes en forme de quatre-feuilles, sans doute autrefois recouvertes de cabochons et destinées à recevoir des reliques. Elles sont remplies maintenant de plaques d'argent doré, car le rituel moderne ne permet pas d'exposer des reliques en même temps que le Saint-Sacrement. La monstrance est munie d'une double lunette, dont l'une sert à une hostie miraculeuse et l'autre au Saint-Sacrement. L'ostensoir de l'église de Saint-Quentin à Hasselt est le plus ancien monument de ce genre que nous possédions en Belgique. Toutefois, comme il présente une forme se rapprochant notablement de celle de certaines monstrances-reliquaires (voyez ci-dessous, p. 377), on peut se demander, non sans raison, nous semble-t-il, si primitivement cet intéressant objet n'a peut-être pas servi pour exposer des reliques de saints.

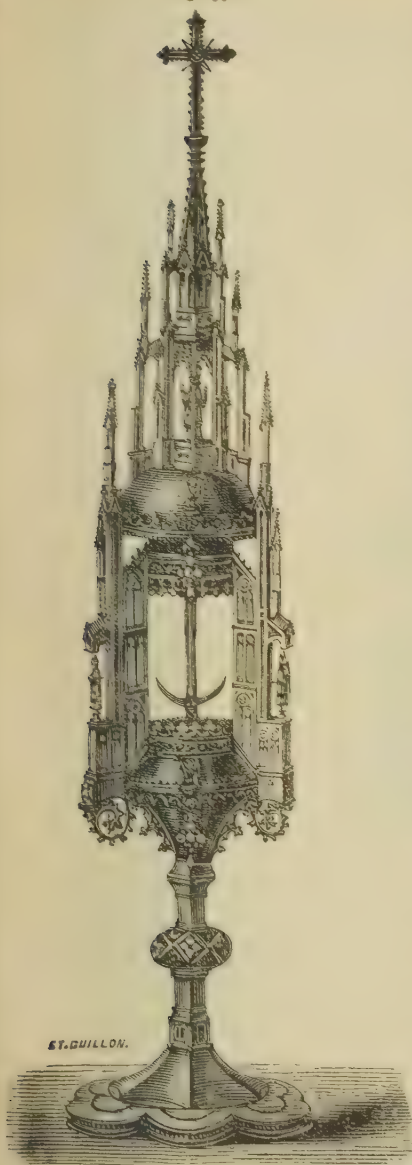
Les ostensoirs les plus communs pendant toute la période ogivale furent ceux à *cylindre*, ainsi nommés parce qu'ils sont formés d'un cylindre de verre ou de cristal monté sur un pied de métal. Aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, le cylindre est régulièrement surmonté d'un clocheton épaulé de contreforts et d'arcs-boutants, également de métal. Après le XIII<sup>e</sup> siècle, le clocheton ou pinacle fait rarement défaut. La sainte Hostie se place, à l'intérieur du cylindre, dans une lunette portée ordinairement par un ou plusieurs anges. Le pied et le nœud de ces ostensoirs offrent la plus grande ressemblance avec ceux des calices et des pyxides contemporaines ; toutefois, le diamètre du pied est généralement plus grand dans les ostensoirs que dans les pyxides et les calices.

Nous donnons (fig. 389) un très ancien ostensoir à cylindre, en cuivre doré, d'une grande simplicité. Il fait partie du trésor de Dantzic et date probablement du XIV<sup>e</sup> siècle. Le cylindre en cristal, qui a disparu, reposait sur la partie supérieure du pied et était retenu dans la position verticale par le cercle supérieur. Le couronnement en forme de clocheton, si commun dans les ostensoirs de la période ogivale, n'y paraît jamais avoir existé. Trois statuettes de saints, placées sous les arcs-boutants qui épaulent le cercle supérieur, entourent la base du cylindre. Sur les six lobes du pied, on a gravé les sujets suivants : les Rois Mages, l'Enfant Jésus dans le temple, la sainte Vierge avec l'Enfant, et saint Georges terrassant le dragon ; et, sur les boutons du nœud, un fleuron losangé et les cinq lettres du nom de la sainte Vierge : MARIA.

Le plus bel ostensoir à cylindre que nous connaissions est celui de l'église



Fig. 390.



Ostensoir de l'église de Saint-Léonard à Léau.

Hauteur : 0<sup>m</sup>785 ; diamètre du pied : 0<sup>m</sup>196.

II<sup>e</sup> ÉD. t. 2.

de Saint-Léonard à Léau. Nous le donnons ci-contre (fig. 390). Il est d'argent doré et date de l'année 1450 environ. Son pied hexagone a sa plate-bande découpée en trèfles et en quatre-feuilles ajourés. Le nœud, travaillé à jour, porte six boutons losangés ornés de fleurs. Les contreforts sont ornés de statuettes de saints évêques, et l'é tage inférieur du clocheton, d'un saint François d'Assise agenouillé. Entre les contreforts, au-dessus et au-dessous de la lunette, on voit six séraphins, et douze anges portant les instruments de la Passion.

On trouve encore des ostensoirs à cylindre de l'époque ogivale, très remarquables, à la chapelle de Notre-Dame de Bon-Vouloir à Duffel, aux églises de Baelen (Anvers), de Saint-Martin à Hal et de Notre-Dame-aux-Dominicains à Louvain. Ce dernier est une des œuvres d'orfèvrerie les plus riches de la fin de la période ogivale que nous possédions en Belgique. Il date de 1520 environ et appartenait primitivement aux Clairisses d'Amsterdam. Après la suppression du couvent de ces religieuses par suite des troubles du XVI<sup>e</sup> siècle, il fut transporté chez les pères Récollets de Louvain, et passa de là à l'église de Notre-Dame-aux-Dominicains. Il a 0<sup>m</sup>77 de hauteur, et son pied mesure 0<sup>m</sup>194 de diamètre.



Ostensoir de la fin du xve siècle, au trésor de Maestricht.

Voici (fig. 391) un superbe ostensor en argent doré, datant de la fin du xve siècle, qu'on voit dans le trésor de Saint-Servais à Maestricht; il mesure 0<sup>m</sup>80 de hauteur et son pied a 0<sup>m</sup>25 de diamètre. Aux côtés du cylindre de cristal se trouvent la sainte Vierge et l'archange Gabriel pour représenter l'annonciation; au-dessus du cylindre on a fixé, il y a environ quarante ans, une statuette de Saint-Servais à la place occupée probablement autrefois par le Christ ressuscité ou la sainte Vierge. Des ornements en forme de clochettes sont suspendus à la base sur laquelle repose le cylindre.

Pendant la période ogivale, et même pendant une partie de l'époque de la renaissance, on suspendait assez souvent aux ostensoris un certain nombre de sonnettes. En Espagne et en Portugal, cet usage existait non seulement pour les ostensoris, mais aussi pour les calices et les croix de procession.

Les ostensoris dans lesquels le cylindre de cristal est remplacé par un soleil

*rayonnant* ne devinrent communs qu'à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Avant cette époque, ils étaient extrêmement rares et ils ne nous sont guère connus que par la mention qu'en font des inventaires des trésors d'église dressés au XV<sup>e</sup> siècle.

7. *Reliquaires*. Les reliquaires de la période ogivale présentent des formes aussi variées que ceux de l'époque romane. Il serait difficile de les faire connaître toutes; nous ne nous occuperons donc que des principales.

A. *Reliquaires de la vraie Croix*. Comme précédemment (voyez ci-dessus, I, p. 467) on donna souvent à ces reliquaires la forme d'une croix à double traverse; mais on y appliqua des ornements propres à l'orfèvrerie de l'époque ogivale. La plupart de ces croix-reliquaires, et aussi les plus belles, datent du XIII<sup>e</sup> siècle. Au trésor de l'église de Notre-Dame à Walcourt, on en voit une très riche de cette époque, montée sur un pied hémisphérique et toute couverte, d'un côté, de nielles, de l'autre, de pierres précieuses et de gracieux rinceaux, dont nous avons donné un spécimen ci-dessus, p. 315; les extrémités de la tige principale et des deux traverses ont la forme de fleurs de lis. Sa hauteur totale est de 1<sup>m</sup>23; la traverse supérieure mesure 0<sup>m</sup>50, et l'inférieure 0<sup>m</sup>58. La relique de la vraie Croix est enchâssée dans une petite croix grecque, à la base de la tige principale. Des reproductions phototypiques de ce bel objet ont paru récemment dans le deuxième fascicule des *Publications de la Société de l'art ancien en Belgique*. L'église de Chimai possède aussi une croix-reliquaire du même genre, très remarquable et datant de l'année 1220 environ; elle mesure 0<sup>m</sup>266 de hauteur et est fixée dans un triptyque en bois peint. Les extrémités de ses branches sont fleuronées.

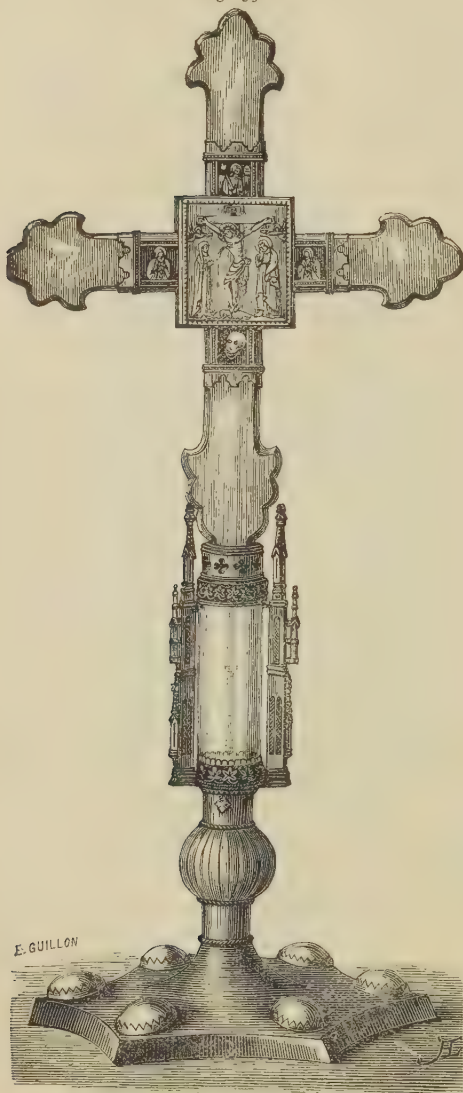
Dans le nord de la France, il existe deux croix-reliquaires du XIII<sup>e</sup> siècle qui sont des chefs-d'œuvre d'orfèvrerie: l'une à l'église d'Oisy, et l'autre à Saint-Omer; cette dernière provient de l'abbaye de Clairmarais (1).

Parmi les plus belles croix-reliquaires à double traverse du commencement de la période ogivale, nous devons une mention toute particulière à celle qui fut donnée par saint Louis, roi de France, avec deux autres superbes reliquaires (une couronne et une croix à simple traverse) aux Dominicains de Liège. A l'époque de la suppression de ce couvent, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ces trois chefs-d'œuvre furent transportés en Allemagne, et se trouvent ac-

(1) On trouve de belles reproductions de la croix-reliquaire d'Oisy dans la *Revue de l'art chrétien*, II, pl. VII, VIII et IX; et de celle de Clairmarais dans DIDRON, *Annales archéologiques*, XIV, p. 285 et 378, et XV, p. 1.

tuellement dans le trésor du prince Georges de Saxe ; ils ont été reproduits également par le procédé héliotypique et chromolithographique dans le

Fig. 392.



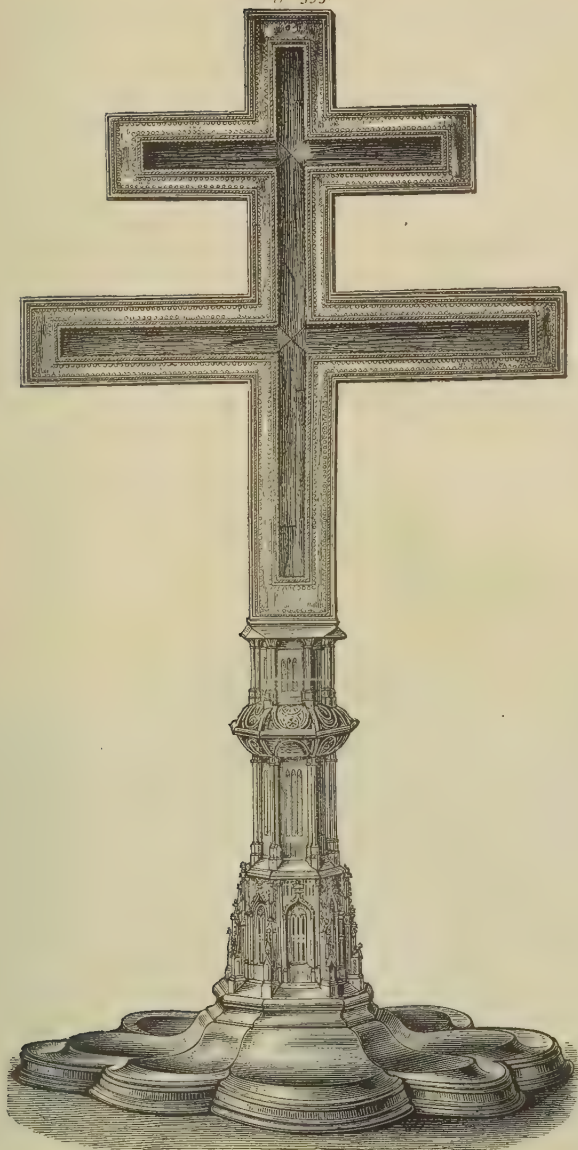
Croix-reliquaire du <sup>xv</sup>e siècle, au trésor de Tongres.

deuxième fascicule des *Pu-  
blications de la Société de  
l'art ancien en Belgique*. La  
croix-reliquaire, qui mesure  
1<sup>m</sup>32 de hauteur, est en ar-  
gent doré ; ses deux faces  
sont couvertes : l'une de  
pierreries, l'autre de rosettes  
et de folioles estampées.

Après le XIII<sup>e</sup> siècle on  
abandonna la coutume d'en-  
châsser les reliques de la  
vraie Croix dans des croix-  
reliquaires à traverse double,  
et l'on se servit généralement  
de croix à une seule traverse.  
Le trésor de Tongres en pos-  
sède plusieurs de cette es-  
pèce, formées, en grande par-  
tie, de morceaux de cristal  
de roche. En voici une du  
XV<sup>e</sup> siècle (fig. 392), dont les  
quatre extrémités sont de  
cette matière. Sur chaque face  
de cet intéressant objet on  
voit, au point d'intersection  
des branches, une miniature  
entourée de quatre petites  
plaques carrées en émail  
translucide. Sur la face prin-  
cipale, celle que reproduit  
notre gravure, la miniature  
représente le Christ en croix  
entre la sainte Vierge et saint  
Jean ; et les plaques émaillées,



Fig. 393.



Croix-reliquaire de 1490, au trésor de Saint-Servais à Maestricht.  
(D'après le *Trésor de Maestricht*.)

un ange, la sainte Vierge, saint Jean et une tête de mort ; sur le revers, ce sont la sainte Vierge avec l'Enfant divin et les symboles des quatre évangélistes. La relique était placée dans le cylindre de cristal fixé entre la croix et le pied du reliquaire.

Comme nous l'avons dit, ce n'est qu'exceptionnellement qu'on rencontre encore, à la fin de la période ogivale, des croix-reliquaires à double traverse. Parmi ces exceptions nous pouvons citer une croix exécutée, en 1490, pour l'église de Saint-Servais de Maestricht, et qui fait, encore aujourd'hui, partie du trésor de cette église. Notre fig. 393 la reproduit. Elle est d'une grande simplicité pour cette époque où la recherche dans les petits détails constitue un des caractères distinctifs de la plupart des objets du mobilier ecclésiastique.

On a aussi donné quelquefois la forme d'une croix à des reliquaires renfermant des reliques de saints ; mais dans ce cas la croix ne porte jamais qu'une seule traverse. Deux croix-reliquaires de cette catégorie et datant de l'époque ogivale font partie du trésor de l'église de Notre-Dame à Tongres.

Au XIII<sup>e</sup> siècle, les reliques de la vraie Croix, placées dans une petite croix

Fig. 394.



Reliquaire de la vraie Croix au musée royal d'antiquités à Bruxelles. (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle).

ou boîte, étaient encore souvent, comme pendant la période romane, enchâssées dans des plaques métalliques fixées sur une âme de bois et ornées d'émaux, de gravures et de ciselures, de manière à former une espèce de tableau muni de volets en métal ou en bois peint. Voici (fig. 394) un beau reliquaire de ce genre, conservé au musée royal d'antiquités de Bruxelles. Il est en cuivre doré et émaillé, et date des premières années de l'époque ogivale. Les larges plates-bandes qui encadrent le panneau central et trois côtés de chaque volet se composent de superbes plaques émaillées alternant avec des plaques couvertes de pierreries et de filigranes. La relique est renfermée dans une croix à double traverse qui occupe le centre du reliquaire. Au-dessous des traverses de la croix on voit la sainte Vierge et saint Jean; au-dessus, les personnifications de l'Église et de la Synagogue; sur les volets, quatre anges, dont deux, ailés, portent des cierges, et deux autres, sans ailes, tiennent l'un un encensoir, l'autre une navette à encens. Le revers est gravé et décoré de rinceaux et de figures d'anges et de saints.

On conserve, dans le trésor de l'église de Notre-Dame à Tongres, un superbe reliquaire de la vraie Croix en forme de tableau, datant de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle et remarquable tant par sa bonne exécution que par le riche symbolisme qu'il présente. Il est en cuivre doré et mesure 0<sup>m</sup>289 de hauteur sur 0<sup>m</sup>20 de largeur; nous le reproduisons ci-dessous (fig. 395).

La relique, en forme de croix latine, surmontée du Sauveur bénissant et sortant des nuages, occupe le centre du tableau entre la sainte Vierge et saint Jean. Au pied de la croix, on voit les personnifications de l'Église et de la Synagogue; et, dans les quatre angles, les symboles des évangélistes. Sur les volets sont représentées deux scènes de la légende de saint Judas le Cyriaque. D'après cette légende, l'impératrice sainte Hélène arrivée à Jérusalem réunit les docteurs juifs ayant à leur tête un certain Judas, et les interrogea pour apprendre d'eux en quel endroit était enterrée la croix du Sauveur. Ne parvenant pas à obtenir une réponse par la persuasion, elle eut recours aux menaces et donna l'ordre de jeter Judas au feu. C'est cette scène que retracent les deux parties supérieures des volets : à la gauche du spectateur sainte Hélène supplie Judas de lui révéler le secret : *IMPLE DESIDERIVM MEVM*; à ses pieds se trouve le bûcher allumé dont elle menace Judas, qui est représenté, au sommet du volet de droite, conduit par une troupe de juifs. Sur les parties inférieures on voit : d'un côté sainte Hélène, assise sur son trône et semblant donner des ordres à Judas qui travaille sur l'autre volet. Les



Fig. 395.



Reliquaire de la vraie Croix au trésor de Tongres. (Première moitié du xiii<sup>e</sup> siècle).

revers des volets sont décorés chacun d'un ange balançant un encensoir.

L'encadrement se compose de plaques carrées, émaillées, représentant les plus anciens évêques de Tongres ou de Maestricht, et alternant avec des plaques rectangulaires où sont gravés des faits se rapportant à l'histoire de



l'invention de la vraie Croix, et des sujets allégoriques empruntés à l'ancien Testament. Les évêques, en commençant par l'angle supérieur à la gauche du spectateur, sont saint Materne, premier évêque de Tongres, saint Navite, saint Marcel, saint Métropolis, saint Séverin, saint Florentin, saint Martin, saint Maximin, saint Valentin et saint Servais. En suivant le même ordre que pour les évêques, on voit sur les autres petites plaques 1<sup>o</sup> Moïse traçant la lettre T, symbole de la croix, sur le linteau de la porte avec le sang de l'agneau pascal pour échapper à la dixième plaie d'Égypte (*Exode*, XII); 2<sup>o</sup> les Israélites quittant l'Égypte pour la Terre promise après avoir mangé l'agneau pascal; 3<sup>o</sup> la vision de Constantin : *In hoc signo vinces*; 4<sup>o</sup> Chosroès et Héraclius; ce dernier récupère le bois de la vraie Croix enlevé par les Perses; 5<sup>o</sup> Josué et Caleb revenant de la Terre promise avec la grappe de raisins; 6<sup>o</sup> et 7<sup>o</sup> le prophète Élie et la veuve de Sarepta; 8<sup>o</sup> le sacrifice d'Abraham; 9<sup>o</sup> et 10<sup>o</sup> les Israélites regardant le serpent d'airain pour être guéris de la lèpre. Sur les deux plates-bandes bordant le chanfrein qui existe entre le tableau proprement dit et le cadre, on lit les vers suivants :

† PONTIFICES . MERVIT . HOS . INCLITA . TONGRIS . HABERE .

† DONEC . EAM . POTVIT . HVNNORVM . GENS . ABOLERE .

† HOC . SALVATORIS . TIBI . TONGRIS . PIGNVS . AMORIS .

† LEGIA . DAT . LIGNVM : CVNCTIS . VENERABILE . SIGNVM .

Le revers du tableau est couvert d'une plaque de cuivre ornée, au centre, d'une auréole en forme de médaillon circulaire renfermant la sainte Vierge, avec l'Enfant Jésus sur les genoux.

Le reliquaire triptyque ou, si l'on veut, le polyptyque de la vraie Croix, exécuté en argent doré vers l'année 1254 pour l'abbaye de Floreffe constitue un des plus beaux monuments de son espèce. Arrivé dans la possession de la famille Snoy après la suppression de l'abbaye à la fin du siècle dernier, il passa, à la suite de l'exposition nationale de 1880, dans la célèbre collection du baron de Rothschild à Paris. Le panneau central, terminé à sa partie supérieure par une ogive, renferme deux anges en haut relief tenant une petite croix enrichie de pierreries et destinée à recevoir l'habitable de la relique. Sur le volet à la gauche du spectateur, le Christ en croix entre la sainte Vierge et saint Jean; le Christ à la colonne avec deux bourreaux; sur le volet de droite, le Christ mis au tombeau entre la sainte Vierge et saint Jean, et un ange annonçant la résurrection aux saintes femmes. Toutes ces figures sont ciselées en ronde bosse. Le revers du reliquaire est un chef-d'œuvre de gravure; le panneau central est orné du crucifiement; les deux

petits volets, des figures des apôtres saint Pierre et saint Paul; et les deux grands, de la représentation du mystère de l'annonciation. Ce splendide objet a été reproduit dans l'*Art ancien à l'exposition belge*, p. 24.

Il existe, dans le trésor de Saint-Servais à Maestricht, cinq reliquaires de la vraie Croix, présentant la forme de tableaux sans volets, et datant de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Trois sont à peu près identiquement les mêmes; nous en donnons un (fig. 396). La relique, enchâssée dans une petite croix grecque

Fig. 396.



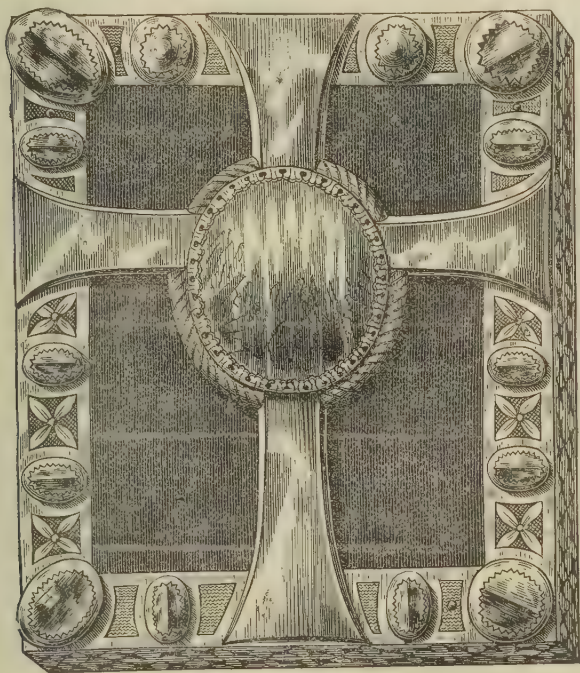
Reliquaire de la vraie Croix au trésor de Saint-Servais à Maestricht. (Fin du XIII<sup>e</sup> siècle).  
(D'après le *Trésor de Maestricht*.)

Hauteur 0<sup>m</sup>34; largeur 0<sup>m</sup>16; épaisseur 0<sup>m</sup>03.

de cuivre doré, est fixée, sous un morceau circulaire de cristal de roche taillé de huit centimètres de diamètre, au centre d'une table de beau marbre bleu foncé tirant sur le noir. Les rayons qui partent de la relique sont en cuivre doré et gravé, de même que le cadre auquel ils aboutissent ; celui-ci porte, en outre, des sertissures de pierre. Autour du médaillon circulaire on lit : DE LIGNO S(an)C(t)E CRVCIS D(omi)NI N(ost)RI IHESV XPI (c'est-à-dire *Christi*). Les revers des reliquaires sont couverts de soie orientale. Des anneaux disposés sur les tranches permettent de conjecturer avec raison que ces objets étaient portés autrefois, dans les processions solennelles, suspendus au cou au moyen d'un cordon de soie.

Le quatrième reliquaire, que reproduit notre fig. 397, est un peu plus petit que les trois précédents. Il se compose d'une plaque de corne encadrée d'une bordure métallique avec des fleurs gravées à quatre pétales et des ser-

Fig. 397.



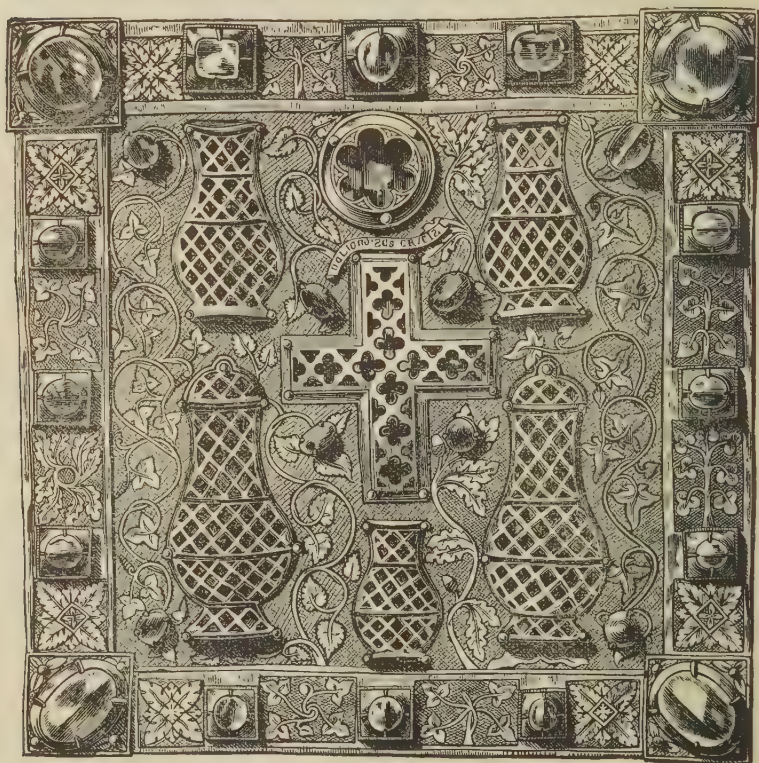
Reliquaire de la vraie Croix au trésor de Saint-Servais à Maestricht.  
(Fin du xiii<sup>e</sup> siècle). (D'après le *Trésor de Maestricht*.)



tissures de pierreries en cabochon. Une croix latine pattée en cuivre doré, brochant sur le tout, renferme la relique, qui est placée, à l'intersection de ses branches, sous un morceau circulaire de cristal de roche retenu par des griffes à folioles profondément découpées et entouré d'une grosse torsade.

Le cinquième reliquaire (fig. 398), en cuivre doré, contient outre les reliques de la vraie Croix, placées au centre de l'objet dans une petite croix grecque, diverses autres reliques de saints renfermées dans de petites fioles de cristal, saillantes et protégées par un treillis imitant leur forme. Ces petits vases sont fixés dans une plaque métallique découpée et ornée de gracieux rinceaux gravés. L'encadrement se compose de pierreries en cabochon alter-

Fig. 398.



Reliquaire de la vraie Croix au trésor de Saint-Servais à Maestricht.  
(Fin du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle). (D'après le *Trésor de Maestricht*.)



nant avec de petites plaques couvertes, comme le champ sur lequel se détachent les petits reliquaires, de branches et de fleurs à quatre pétales gravées avec soin. L'objet mesure 0<sup>m</sup>33 de hauteur sur autant de largeur; comme les quatre précédents, il date de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle.

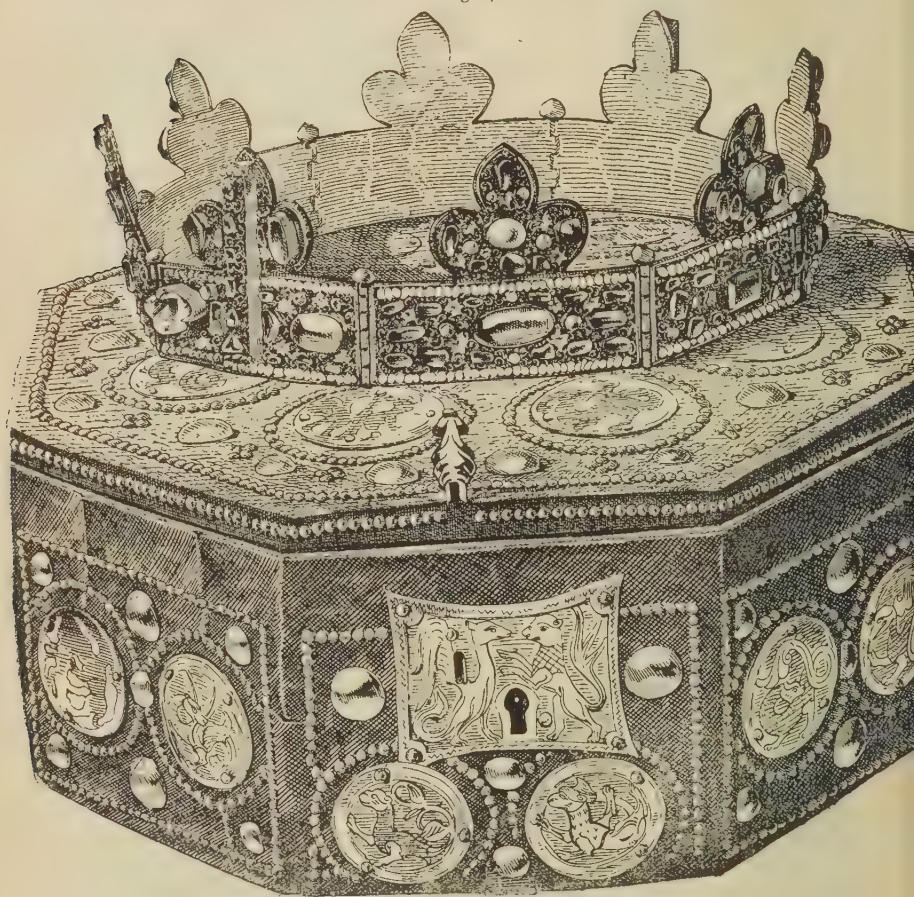
Au trésor de l'église de Walcourt, on trouve, outre la croix dont nous avons parlé ci-dessus, p. 315, un autre reliquaire du commencement du XIII<sup>e</sup> siècle en argent doré, contenant une parcelle de la vraie Croix; il consiste en une petite croix à double traverse placée dans une tourelle ajourée, couronnée d'une flèche et montée sur un pied en forme de pyramide tronquée, dont les quatre faces sont décorées de rinceaux entièrement semblables à ceux de la grande croix-reliquaire, que nous avons reproduits ci-dessus, p. 315. Ces deux objets sont de la même époque et doivent être attribués au même orfèvre. Voici (fig. 399) ce curieux reliquaire; nous ferons observer que la petite croix à double traverse dans laquelle se trouve enchâssée la relique n'est pas figurée dans notre gravure.



Reliquaire de la vraie Croix au trésor de Walcourt.  
(D'après *L'art ancien à l'exposition nationale*  
*belge de 1880.*)

B. *Reliquaires de la couronne d'épines*. Les épines de la couronne portée par le Sauveur pendant sa passion étaient placées régulièrement dans des couronnes d'or ou d'argent rehaussées de pierreries. Quelques-unes de ces couronnes, fabriquées en Orient, furent envoyées dans l'Europe occidentale par les empereurs que les conquêtes des croisés avaient placés sur le trône de Constantinople. La couronne d'or massif et décorée de pierres précieuses en cabochon, conservée dans le trésor de la cathédrale de Namur, nous semble

Fig. 400.



Couronne-reliquaire en or avec écrin en cuir décoré de plaques émaillées.  
(Commencement du XIII<sup>e</sup> siècle). D'après *L'art ancien à l'exposition nationale belge de 1880*.

appartenir à cette classe de reliquaires. Nous la reproduisons ici (fig. 400) avec son superbe écrin, qui est probablement contemporain de la couronne elle-même.

La couronne, dont le diamètre mesure 0<sup>m</sup>215, se compose de huit plaques rectangulaires, hautes de 0<sup>m</sup>33 et couronnées d'un fleuron. Ces plaques sont indépendantes les unes des autres et se réunissent au moyen de charnières et de broches. Les plaques et les fleurons sont semés de pierreries sur un champ couvert de rosettes et de filigranes du travail le plus délicat. Deux rangées de perles forment bordure, d'autres perles surmontent les broches des charnières. Les pierreries consistent en émeraudes, saphirs et turquoises ; la plupart sont serties dans des bâtes, quelques-unes seulement maintenues par des griffes. Sur la face de deux compartiments opposés l'un à l'autre se trouve une capsule longue et étroite destinée à renfermer deux épines de la couronne du Sauveur.

L'écrin octogone est en bois recouvert de cuir et doublé, à l'intérieur, de damas rouge. Le cuir est fixé sur le bois par des clous à tête dorée, disposés soit isolément, soit quatre à quatre, soit par rangées formant encadrement. L'ornementation principale de la cassette consiste en médaillons circulaires de cuivre doré et émaillé au nombre de vingt cinq : neuf sur le couvercle, et deux sur chacune des huit faces. Les animaux et les rinceaux de ces médaillons, de même que le cercle extérieur qui en forme le cadre, sont réservés dans le métal et se détachent sur un champ d'émail bleu lapis. Le médaillon central du couvercle porte de simples rinceaux enlacés ; parmi les autres médaillons, un seul reproduit un animal dévorant un homme ; un autre, deux animaux affrontés ; la plupart représentent des animaux chimériques, dont quelques-uns se mordent le corps, les ailes ou la queue. La plaque de serrure est aussi ornée de deux animaux affrontés, dorés et placés sur un fond d'émail bleu. L'extrémité supérieure du médaillon a la forme d'un lézard. Il existe des cassettes semblables, d'une époque plus récente, dans le trésor d'Aix-la-Chapelle et dans la galerie d'Apollon au Louvre à Paris ; mais elles sont rectangulaires. Le coffret de Tongres que nous reproduisons ci-dessous, p. 383, fig. 428, offre également quelque analogie avec l'écrin de Namur.

La sainte couronne d'épines, qui était venue en la possession des croisés à la suite de leurs conquêtes en Orient, fut conservée religieusement dans le trésor sacré du nouvel empire byzantin jusqu'en 1237, époque à laquelle l'empereur Baudouin II se vit obligé de la donner en gage à des marchands

vénitiens, auxquels il venait d'emprunter une somme de quatre mille marcs d'argent pour subvenir aux besoins les plus pressants des finances impériales. Peu de temps après, saint Louis IX, roi de France, ayant eu le bonheur de se mettre à la place des prêteurs en répondant pour la somme versée, obtint la précieuse relique, et la fit apporter en France par deux pères Dominicains. Le saint roi lui-même l'introduisit solennellement à Paris au mois d'août 1239, et fit construire, pour l'y déposer, la chapelle du palais connue aujourd'hui sous le nom de Sainte-Chapelle. « Le bon roi Louis IX, dit M. Jules Helbig, qui aimait à répandre autour de lui une joie chrétienne, qui aimait à donner — et pour lequel la générosité était la conséquence naturelle de la charité dont débordait son cœur — ne fut pas plus tôt en possession de l'incalculable trésor qui lui avait été rapporté d'outre-mer par les frères Dominicains, qu'il songea à le partager, en quelque sorte, avec ses préférés. Il voulut, tout au moins, en donner des parcelles aux hommes religieux qui les recevraient dans le même esprit de respect et de foi avec lequel il avait lui-même reçu la sainte couronne d'épines. Il fit enchâsser quelquefois simplement, d'autres fois avec un grand luxe, mais toujours avec cet art remarquable qui caractérise son siècle, les insignes reliques obtenues de l'empereur de Constantinople. Guillaume de Nangis estime à cent mille livres, somme énorme à cette époque, l'or, l'argent et les pierreries consacrées à cet usage. » *Les reliques et les reliquaires de saint Louis*, p. 12 et 13. M. Helbig énumère, au même endroit, les établissements religieux qui reçurent en don, du saint roi de France, des épines détachées de la couronne. Parmi ces dons il en est un qui nous intéresse particulièrement, d'abord parce qu'il fut fait à un monastère de notre pays, et ensuite parce qu'il est d'une richesse extraordinaire. Nous voulons parler de la couronne d'or décorée de pierreries que saint Louis envoya, en 1267, aux Dominicains de Liège, et qui, après la suppression du couvent à la fin du siècle dernier, a passé, avec la croix dont nous avons parlé ci-dessus, p. 339, dans le trésor du prince Georges de Saxe à Dresde. Elle est en argent doré et a 0<sup>m</sup>205 de diamètre. Les huit plaques dont elle se compose se développent, dans leur partie supérieure, en une fleur de lis. Cet intéressant objet a été reproduit, en chromolithographie, dans les publications de la *Société de l'art ancien en Belgique*, 2<sup>e</sup> fascicule, pl. XI.

Les saintes épines étaient aussi parfois enchâssées dans des reliquaires beaucoup plus modestes et d'une forme différente de celle d'une couronne royale. C'est ainsi, par exemple, que saint Louis, roi de France, fit don, à l'ancienne et célèbre abbaye de Saint-Maurice dans le Valais en Suisse, d'une



épine placée sous deux morceaux de cristal enchâssés dans une monture elliptique portée sur un pied en métal avec nœud à côtes et inscription.

C. *Châsses*. Les châsses de la période ogivale présentent le même aspect que celles du XII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire qu'elles ont la forme d'un coffre oblong, fermé par un couvercle imitant un toit à double versant.

Les grandes châsses du XIII<sup>e</sup> siècle sont des coffres de bois recouverts de lames de métal émaillé, ciselé et parfois même simplement gravé. Presque toutes sont rectangulaires ; il en est cependant, par exemple la grande fierte de Notre-Dame à Aix-la-Chapelle, qui offrent, sur les deux longs côtés, des saillies qui les font ressembler à une église munie de transept. Leurs faces verticales sont décorées de statuette en or, en argent ou en cuivre doré, placées sous des dais ou arcatures. Le Christ bénissant, assis ou debout, seul ou entre deux saints, se trouve, comme dans les châsses romanes, sur une des deux petites faces formant pignon, tandis que l'autre est occupée par la sainte Vierge ou le saint dont les reliques se conservent dans la châsse, également placé entre deux saints. Les deux côtés longs sont partagés en un certain nombre de compartiments couronnés de gâbles dans lesquels sont inscrites des ogives le plus souvent trilobées. Ces compartiments, formant dais ou arcatures, renferment les statuette des apôtres ou d'autres saints. Sur les versants du couvercle se trouvent figures en pied ou des bas-reliefs représentant les mystères de la vie de Notre-Seigneur et les principaux faits du saint dont le corps repose dans la châsse. Enfin la façade, et quelquefois même les rampants des pignons, portent une crête de feuillage richement travaillée et interrompue, de distance en distance, par des boules ou pommeaux. Les rampants de gâble, les dais, les encadrements et les fûts des colonnettes qui supportent les dais sont souvent couverts, comme ils l'étaient précédemment, d'émaux ou de filigranes. Voyez ci-dessous, fig. 401 à 403.

Il existe encore aujourd'hui, surtout en Belgique et dans les provinces rhénanes aux environs de Cologne, un nombre assez considérable de châsses émaillées présentant la forme que nous venons de décrire. Quelques-unes, décorées d'arcatures en plein cintre, datent de la fin de la période romane ; d'autres présentent les caractères du style de la transition ; enfin il en est qui appartiennent franchement au style ogival. Voici l'énumération des principales, faite autant que possible d'après l'ordre chronologique : 1<sup>o</sup> les châsses de saint Domitien et de saint Mengold à Huy (avant 1173 ; voyez ci-dessus, I, p. 471) ; 2<sup>o</sup> celle de saint Héribert à Deutz (de la même époque environ) ; 3<sup>o</sup> celles de saint Annon (1183) et de trois autres saints (toutes les trois du

XII<sup>e</sup> siècle) à Siegburg; 4<sup>e</sup> celle de saint Victor à Xanten (XII<sup>e</sup> siècle); 5<sup>e</sup> celle de Charlemagne à Aix-la-Chapelle (fin du XII<sup>e</sup> siècle); 6<sup>e</sup> celle de saint Servais à Maestricht (fin du XII<sup>e</sup> siècle; voyez ci-dessus, I, p. 472 et sv.); 7<sup>e</sup> celles de saint Albin (1186) et de saint Maurin (fin du XII<sup>e</sup> siècle) à la petite église de la *Schnurgasse* à Cologne; 8<sup>e</sup> celle de sainte Ursule (fin du XII<sup>e</sup> siècle) dans la même ville; 9<sup>e</sup> celle des Rois Mages à Cologne (vers 1200); 10<sup>e</sup> celle de Notre-Dame à Tournai (1205); 11<sup>e</sup> celle de Notre-Dame à Aix-la-Chapelle (1237); 12<sup>e</sup> celle de saint Éleuthère à Tournai (1247; voyez ci-dessous fig. 401 et 402); 13<sup>e</sup> celle de saint Suibert à Kaiserswerth (vers 1250); 14<sup>e</sup> celle de la sainte Vierge à Notre-Dame de Huy (vers 1250); 15<sup>e</sup> celle de saint Remacle à Stavelot (vers 1267; voyez ci-dessous, p. 357, fig. 403).

La châsse de saint Symétrius de Lierneux, datant du commencement du XIII<sup>e</sup> siècle, a subi une restauration malheureuse qui a dénaturé complètement l'aspect primitif de ce monument.

A Tongres, on voit aussi une châsse du XIII<sup>e</sup> siècle, en cuivre doré, dont les longs côtés, au lieu des statuette des apôtres, portent de petits bas-reliefs circulaires repoussés et émaillés avec des scènes de l'histoire du Sauveur et de la sainte Vierge. Les versants du toit, simplement gravés, simulant des imbrications.

Presque toutes les châsses des églises rhénanes, que nous venons d'indiquer, sont reproduites dans AUSM WEERTH, *Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden*, Atlas.

Pour les châsses belges on trouvera des gravures : 1<sup>o</sup> de celle de saint Éleuthère de Tournai, dans les *Annales archéologiques* de DIDRON, XIII, XIV et XVI; 2<sup>o</sup> de celle des Rois Mages à Cologne, dans LÜBKE, *Vorschule*, p. 135; 3<sup>o</sup> de celle de la sainte Vierge à Notre-Dame de Huy, dans le *Bulletin des commissions d'art et d'archéologie*, I, p. 398. Nous mentionnerons aussi en cet endroit 1<sup>o</sup> la châsse, aujourd'hui perdue de l'ancienne église de Saint-Géri de Bruxelles, qui est gravée, avec quelques autres beaux objets d'orfèvrerie du trésor de cette église, également détruits, dans le tome II des *Acta sanctorum Belgii* de GHESQUIÈRE, p. 260; pour autant qu'on peut en juger par la gravure, cette châsse devait dater du milieu du XII<sup>e</sup> siècle; 2<sup>o</sup> la châsse de sainte Ermeline à Meldert ou Mailart près de Tirlemont, datant de 1200 environ, vendue à des Anglais en 1847, et reproduite par les Bollandistes dans les *Acta sanctorum octobris*, XII, p. 862.

Voici un pignon (fig. 401) et un des longs côtés (fig. 402) de la châsse de saint Éleuthère de Tournai. Sur un des pignons de cette châsse on voit le Christ bénissant, sur l'autre — celui que reproduit notre gravure — saint Éleuthère, l'apôtre du Tournaisis, assis, revêtu des ornements pontificaux; il a dans la main droite une crosse à volute, et porte de la gauche l'église tournaisienne à cinq clochers. Au-dessus de la tête du saint plane un ange tenant en main une petite croix. Autour de la châsse se trouvent huit apôtres, quatre sur chaque côté (fig. 402); et sur les versants du toit, l'Église et

Fig. 401.



Pignon de la châsse de saint Éleuthère à Tournai. (1247).  
(D'après CLOQUET, *Tournay et Tournaisis*.)

la Synagogue, l'annonciation, saint Jean Baptiste et trois apôtres. Les plates-bandes ainsi que les fûts des colonnettes sont couverts d'émaux aux couleurs les plus variées.

Notre fig. 403 reproduit la châsse de saint Remacle de Stavelot. Sur l'un des pignons on voit le Christ bénissant, sur l'autre la sainte Vierge. Chacun des longs côtés est décoré de sept arcades trilobées avec gâbles à rampants

Fig. 402.



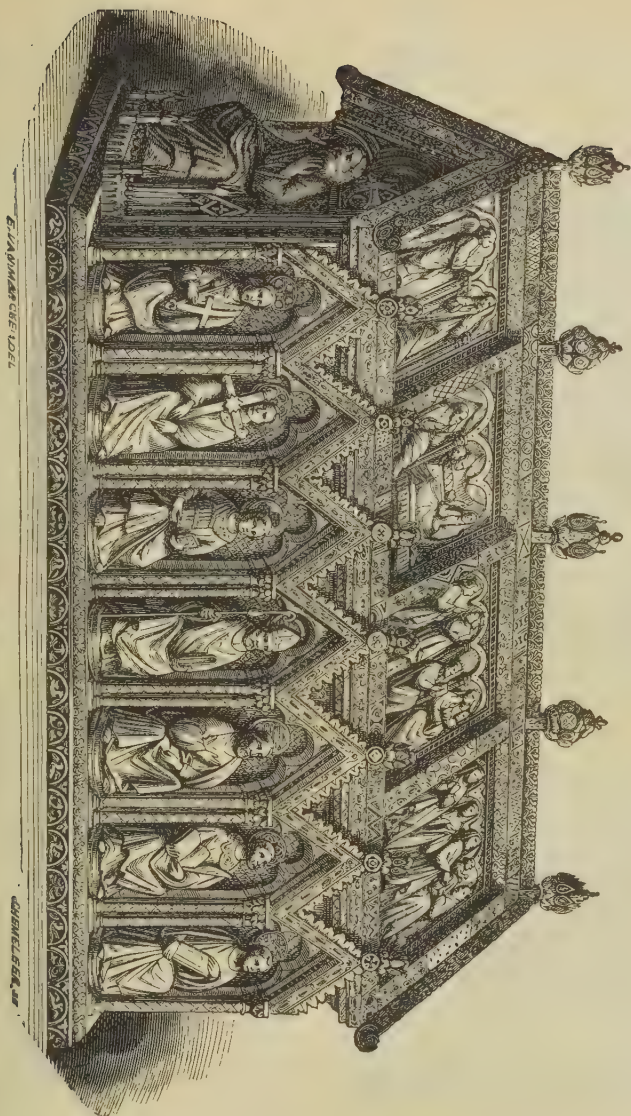
Long côté de la châsse de saint Eleuthère à Tournai. (1247).  
(D'après CLOQUET, *Tournay et Tournaisis*).

décorés de pierreries et de filigranes. Dans l'arcade du milieu, sur la face principale, se trouve saint Remacle ; sur l'autre, saint Lambert. Les douze arcades qui restent (six sur chaque côté) sont occupées par les douze apôtres avec leurs attributs iconographiques et tenant presque tous en main un livre. L'attribut donné à saint Jean est digne de remarque : il porte, sur le genou gauche, la chaudière dans laquelle il fut plongé. Sur les versants du toit huit bas-reliefs représentent : l'annonciation, la nativité de Notre-Seigneur, l'adoration des Mages, la présentation au temple, la dernière cène, le Christ en croix, l'Eglise et la Synagogue, la résurrection et l'ascension.

Les petites châsses limousines, que nous avons fait connaître ci-dessus, I, p. 476, restèrent en usage pendant le XIII<sup>e</sup> siècle. Elles présentent généralement le même aspect que celles du siècle précédent ; on n'y observe de différence que dans la forme des arcatures et le style des ornements ; les motifs de ces derniers sont, comme dans les sculptures et les peintures contemporaines, empruntés aux végétaux indigènes que les artistes avaient sous les yeux et dont ils interprétaient, dans leurs œuvres, les lignes variées et gracieuses. Les figures continuent à être rendues soit en relief, soit par la gravure ; souvent encore les têtes et les mains, ou les mains seules, sont en ronde bosse. Dans un certain nombre de ces petites châsses le revers n'est



Fig. 403.



Châsse de saint Remacle à Stavelot. (1267 environ).

Longueur : 2<sup>m</sup>66; largeur : 0<sup>m</sup>60; hauteur : 0<sup>m</sup>97.

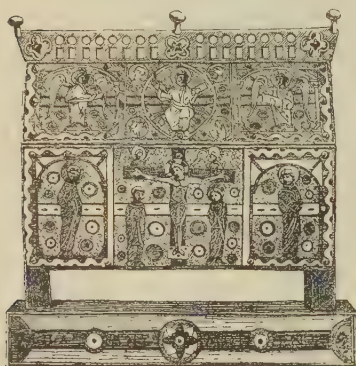
décoré que de fleurons ou d'ornements géométriques, réservés sur un fond d'émail. Cette absence complète de figures proprement dites sur un des côtés trouve sa raison dans l'habitude qu'on avait de porter ces châsses dans les

Fig. 404.



Châsse limousine de la collection Vermeersch, (xiii<sup>e</sup> siècle).  
(D'après *L'art ancien à l'exposition nationale belge de 1880.*)

Fig. 405.



Châsse limousine de la collection  
de M. Desmottes, (xiii<sup>e</sup> siècle.)  
(D'après *L'art ancien à l'exposition  
nationale belge.*)

processions en les suspendant au cou au moyen d'un cordon. Il existe aussi des châsses de moyenne grandeur entièrement émaillées et dépourvues de parties saillantes: telle est celle dite de saint Marc au trésor de l'église de Notre-Dame à Huy; cette curieuse châsse, qui date du premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle, se compose uniquement de plaques émaillées.

Voici (fig. 404 et 405) deux petites châsses émaillées, qui datent de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Celle que reproduit notre fig. 404 et qui fait partie de la collection de M. Gust. Vermeersch, porte, en haut relief, l'adoration des Mages, et, sur le versant du toit, le Christ en croix entre la sainte Vierge et l'apôtre saint Jean. Ces personnages se détachent sur un champ bleu lapis sillonné de rinceaux terminés par des feuilles trilobées. La châsse de notre fig. 405, qui appartient à M. Desmottes de Lille, représente, au centre, le Christ en croix entre la sainte Vierge et saint Jean, à chaque extrémité, un saint placé sous une arcature en plein cintre; et, sur le versant

du toit, le Christ dans une auréole circulaire, bénissant et ayant à chaque côté un ange. Les figures sont gravées au trait sur le cuivre doré ; seules, les têtes sont en relief. Le fond est d'émail bleu lapis semé de rosettes.

Dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, les châsses en métal perdent l'aspect de cercueil ou de coffre, qu'elles avaient présenté jusqu'alors ; elles se transforment peu à peu et prennent la forme de chapelles ou même de petites églises. Quelques châsses du XIV<sup>e</sup> siècle affectent, d'une manière extrêmement prononcée, des formes architecturales : on y voit apparaître des roses, des galeries, des clochetons et des contreforts ; leurs dais et leurs pignons ont les rampants de leurs gâbles décorés de crochets et terminés en fleuron. La châsse de sainte Gertrude à Nivelles, qui date des dernières années du XIII<sup>e</sup> siècle, offre un des plus beaux spécimens de ce genre de monuments. Elle est d'argent doré et présente la forme d'un édifice rectangulaire, muni de bas côtés et d'un transept, qui cependant ne fait pas saillie sur les bas côtés. Les deux pignons principaux simulent des façades d'église percées, au rez-de-chaussée, d'une grande porte centrale flanquée de deux moindres portes latérales. Une galerie ajourée existe entre le rez-de-chaussée et le gâble ; celui-ci est orné d'une grande rose rayonnante et porte, sur ses deux rampants, des crochets feuillus et un fleuron terminal largement épanoui. Les pignons du transept offrent à peu près la même disposition ; seulement ils n'ont qu'une seule porte au lieu de trois. Toutes ces portes, formant dais ou arcatures, abritent, sur les deux grands pignons, d'un côté la sainte Vierge avec l'Enfant, de l'autre, le Sauveur couronné, assis et bénissant ; tous deux placés entre des anges occupant les dais des portes secondaires. Sur les pignons du transept on voit d'un côté le Christ en croix, et de l'autre sainte Gertrude. Des dais, disposés au nombre de huit sur chacun des longs côtés de la châsse, renferment les statuettes des apôtres et de quatre saintes femmes ; enfin les deux versants du couvercle portent, sans encadrement et travaillés en relief, les principaux faits de la vie de sainte Gertrude. Les statuettes, les feuillages et tous les autres détails de la décoration sont traités avec le plus grand art. Cette châsse, qui mesure 1<sup>m</sup>80 de longueur, 0<sup>m</sup>54 de largeur, et 0<sup>m</sup>68 de hauteur sans compter le fleuron du pignon principal, est sans contredit le chef-d'œuvre de l'orfèvrerie belge à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Malheureusement elle est trop peu connue, même en Belgique, et, ce qui plus est, elle a été appréciée peu équitablement par un archéologue français, dont les écrits jouissent d'une grande considération. Nous voulons parler de M. Didron



aîné, qui dans ses *Annales archéologiques*, XIX, p. 12, émet au sujet de la chasse de Nivelles des réflexions d'une partialité révoltante : « En Belgique, à Nivelles, dit-il, la chasse métallique de sainte Gertrude, qui date de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, reproduit une église en pierre avec une affectation que nous trouvons ridicule : portail à trois entrées avec voussures profondes et pleines de figurines; tympan au-dessus des portes; balustrade à jour à la naissance des voûtes; rosace à douze compartiments pour des vitraux, comme aux cathédrales de Reims et de Paris; crochets sur les rampants des pignons; crête dans toute la longueur du toit; contreforts et arcs-boutants (?) pour retenir la poussée des voûtes. A l'intérieur, trois nefs, deux bras de croix. Il n'y manque qu'une abside circulaire, mais le chevet en est droit, comme à la cathédrale de Laon, et, comme à la même cathédrale, percé d'une grande rose à douze compartiments. C'est puéril, assurément, mais fort curieux, et je ne connais pas de chasse qui donne plus exactement l'impression d'une grande église que ce monument de Nivelles : c'est une cathédrale en miniature. »

Un peu après le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, on exécuta une chasse en argent doré, d'une forme insolite, pour y renfermer les reliques de saint Rombaut, l'apôtre de la ville et de la banlieue de Malines. Cette chasse fut malheureusement détruite par les iconoclastes pendant la dernière moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, et nous n'en connaissons la forme singulière que par les tableaux de la vie du saint peints par Michel Coxie, par les documents tirés des archives et par les descriptions qu'en ont laissées quelques chroniqueurs. Elle consistait en un coffre large mais très bas, présentant, en plan, la forme d'un hexagone dont deux côtés parallèles ont le double de la longueur des quatre autres. Sur ce coffre, qui avait l'aspect d'un soubassement plutôt que d'un reliquaire, était couchée la statue en argent du saint patron de Malines, que protégeait une clôture très élevée, fixée sur les bords du coffre hexagone. Cette clôture se composait d'une succession d'arcatures dont les archivoltes retombaient sur des colonnettes ou des piles, alternativement plus fortes et plus faibles. Des arceaux en métal, munis de crochets végétaux et de redents, réunissaient et consolidaient les différentes parties de la clôture en s'entre-croisant au-dessus de la statue du saint. Les arceaux étaient surmontés du Christ en croix, de la sainte Vierge et de saint Jean. On voyait encore des statuette à d'autres parties de la chasse notamment celle de sainte Marie Madeleine. On trouve des vues de cette curieuse chasse dans les tableaux de Michel Coxie mentionnés ci-dessus, qui ornent dans le bas côté méri-



dional de l'église métropolitaine à Malines, ainsi que dans la reproduction lithographique de ces mêmes tableaux faite par Van Daele. Solerius, dans ses *Acta sancti Rumoldi*, p. 42, en donne aussi une gravure, dans laquelle, selon l'usage reçu de son temps, les caractères du style ogival sont complètement transformés et rendus presque méconnaissables.

La plupart des châsses métalliques des <sup>XV</sup><sup>e</sup> et <sup>XVI</sup><sup>e</sup> siècles visent à l'imitation servile et en quelque sorte scrupuleuse des monuments de pierre ; ce sont des reproductions en petit de grandes églises ogivales. Comme celles-ci, elles ont leurs arcs-boutants, leur crêtage, leurs garde-corps découpés en trèfles ou en quatre-feuilles, une nef principale et des bas côtés, etc. ; parfois même un clocher s'élève au centre du faîtage, comme c'était le cas pour la grande châsse de saint Germain, conservée autrefois au trésor de Saint-Germain-des-Prés à Paris et reproduite par Viollet-le-Duc, dans le *Dictionnaire du mobilier français*, I, p. 73. L'ornementation de ces châsses, plus exagérée et plus recherchée que précédemment, est loin de présenter l'ampleur et la vigueur de celle des fiertes des <sup>XIII</sup><sup>e</sup> et <sup>XIV</sup><sup>e</sup> siècles.

On trouve cependant des châsses en métal des <sup>XV</sup><sup>e</sup> et <sup>XVI</sup><sup>e</sup> siècles, dont la décoration architecturale est plus sobre que celle dont nous venons de parler. Elles ont, comme les châsses du commencement de la période ogivale, l'apparence d'un coffre plutôt que d'un édifice.

La châsse de saint Sébald à Nuremberg, une des plus belles de la fin de la période ogivale, présente cette particularité qu'elle est placée sous un baldaquin. C'est le chef-d'œuvre de l'artiste P. Vischer, qui la termina en l'année 1519. « Elle se compose, dit de Caumont, d'un magnifique dais, porté sur des colonnes, sous lequel reposent les reliques du saint dans une châsse incrustée de plaques d'argent ; tout le reste du monument est en bronze. Les statues des douze apôtres, qui garnissent les piédestaux des colonnettes, ont une expression de dignité qui a frappé tous les artistes : aussi ont-elles été souvent moulées, et les épreuves en plâtre se sont répandues dans toute l'Europe. Douze figures plus petites de saints, et un grand nombre d'autres figures d'ornement, sont habilement distribuées au milieu de fleurs et de feuillages. Les miracles de saint Sébald sont, comme toujours, représentés en bas-relief sur les plaques d'argent qui recouvrent le coffre. » *Abécédaire*, 5<sup>e</sup> éd., p. 725.

On s'est aussi servi, pendant la période ogivale, de *châsses de bois* recouvertes de peintures retraçant des sujets religieux qui rappellent d'ordinaire

les principaux faits de la vie du saint renfermé dans la châsse. Une châsse de ce genre, très curieuse et datant de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle (1292), se trouve dans l'église du village de Kerniel près de Looz. On y a représenté des scènes de la vie de sainte Odile, une des compagnes de sainte Ursule (1). Didron, dans les *Annales archéologiques*, V, p. 189, et XIX, p. 18, donne la gravure d'une châsse du XIV<sup>e</sup> siècle, sur laquelle les peintures sont remplacées par de belles peintures et de charmantes ferrures.

La châsse en bois la plus remarquable comme objet d'art à cause de ses peintures est, sans aucun doute, celle de sainte Ursule, que l'on voit à l'hôpital Saint-Jean de Bruges. Elle date du XV<sup>e</sup> siècle, et constitue un des chefs-d'œuvre du peintre brugeois Hans Memlinc.

Il y a aussi de rares exemples de *châsses de pierre* datant de la période ogivale. On peut citer, comme une des plus intéressantes, celle de saint Étienne d'Obasine, reproduite en gravure par Didron, *Annales*, XIX, p. 314. Il va sans dire que ces châsses ne sont guère transportables; elles offrent une grande ressemblance avec les sarcophages et les cénotaphes.

Les châsses ne contiennent pas toujours des corps entiers de saints, il y en a aussi qui sont destinées à renfermer des reliques diverses. C'est ainsi, par exemple, qu'on voit, au trésor de Tongres, une petite châsse du XII<sup>e</sup> siècle, en bois recouvert de peintures, dans laquelle se trouvent les objets suivants : des ossements de saint Servais, de sainte Élisabeth de Hongrie, de saint Julien, de saint Urbain et des compagnes de sainte Ursule; le chef de saint Mechtilde; des reliques de saint Pie, de saint Grégoire, de saint Silvestre, de saint François, de saint Paul et de sainte Sabine; un fragment de la colonne de la flagellation de Notre-Seigneur, et plusieurs autres reliques.

D. *Bustes, bras, pieds, statuettes, etc.* L'usage de renfermer les reliques insignes des saints dans des bustes ou des reliquaires richement ornés imitant la forme des membres auxquels les reliques appartiennent existait déjà pendant la période romane, comme nous l'avons fait remarquer ci-dessus, I, p. 477; il fut conservé durant toute l'époque ogivale, et l'on en trouve même encore plusieurs exemples qui ne remontent qu'à la période de la renaissance. Ces bustes portent, dans les anciens inventaires, les noms de *capita pectoralia* ou *hermae*.

Le trésor de Notre-Dame à Tongres possède deux beaux bustes en cuivre

(1) Voyez la reproduction des peintures de la châsse de sainte Odile à Kerniel, dans HELBIG, *Histoire de la peinture au pays de Liège*, pl. I et II, et dans *Le Beffroi*, II, p. 32.

doré, datant du XIV<sup>e</sup> siècle. L'un, que reproduit notre fig. 406, renferme le chef de sainte Pynose, CAPVT S. PYNOSÆ; la tête, en métal peint, porte une couronne fleuronnée. La tête de l'autre buste, CAPVT S. OLIVÆ, est en bois recouvert de peintures. Nous donnons aussi (fig. 407) le buste d'un saint évêque inconnu (peut-être saint Servais), qui remonte probablement à

Fig. 406.



Buste de sainte Olive au trésor de Tongres. (xiv<sup>e</sup> siècle).

Fig. 407.



Buste d'un saint évêque. (Fin du xiv<sup>e</sup> siècle).  
(D'après le *Trésor de Maestricht*.)

la fin du xiv<sup>e</sup> siècle. Cet intéressant objet, qui paraît provenir du riche trésor de Saint-Servais à Maestricht, fait actuellement partie d'une collection particulière.

Le plus grand buste-reliquaire connu — il mesure 1<sup>m</sup>62 de hauteur — et l'un des plus richement ornés est celui de saint Lambert à la cathédrale de Liège, qui fut exécuté de 1506 à 1512 par les ordres de l'évêque Érard de La Marck. Il est d'argent doré et repose sur une plinthe décagone allongée, décorée de six bas-reliefs figurant différentes scènes de la vie du saint évêque de Maestricht.

L'évêque, revêtu des ornements pontificaux, est tout couvert de pierreries et de verroteries. En outre, on a serti, dans des alvéoles, des morceaux de cristal de roche taillés à facettes, du côté extérieur, et portant, au revers, une intaille en forme de tête chevelue ou représentant un sujet mythologique. Les intailles, remplies d'une mince feuille d'or battu, produisent un effet semblable à celui qu'on obtiendrait en recouvrant de cristal une médaille d'or. Ces curieuses sertissures appartiennent aux intéressantes productions de la glyptique italienne du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle connues sous le nom de travaux *di minuteria*, et plus particulièrement encore sous celui de *medaglie di piastra d'oro sottilissimo*, dont Benvenuto Cellini explique la fabrication dans le chapitre V de son *Traité d'orfèvrerie*. Cette particularité ne doit pas nous étonner puisque nous savons, par le témoignage du chroniqueur liégeois Jean de Brusthem, qu'Érard de La Marck acheta lui-même, en 1509, à Venise où il se trouvait alors, toutes les pierreries, les perles fines et les intailles dont le chef de saint Lambert est enrichi.



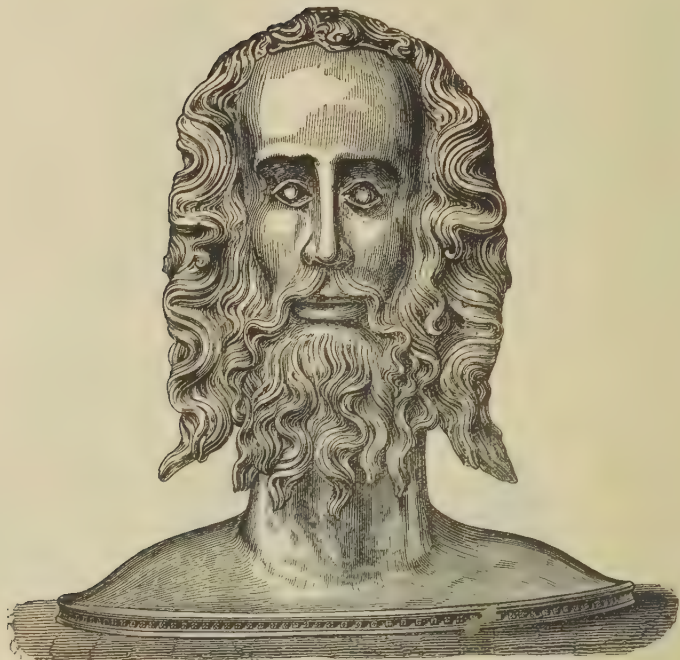
Presque tous les bustes-reliquaires ont la grandeur réelle ou de nature ; ceux qui offrent des dimensions notablement moindres sont extrêmement rares. Voici (fig. 408 et 409), à la grandeur même de l'exécution, deux petits bustes du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, en argent doré, conservés dans le trésor de Saint-Servais à Maestricht. L'un (fig. 408) représente un saint moine dont le nom est inconnu ; l'autre (fig. 409), saint Jean Baptiste ; ils portent, tous les deux, une inscription semblant indiquer qu'ils ont été donnés à Saint-Servais de Maestricht par un abbé de Tongerlo. Les bélières dont ils sont munis à leur sommet prouvent qu'en certaines occasions, probablement aux processions solennelles, on les portait suspendus au cou par le moyen d'un cordon de chanvre, de lin ou de soie.

Fig. 408.



Buste d'un saint moine. (<sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle).  
(D'après le *Trésor de Maestricht*).

Fig. 409.

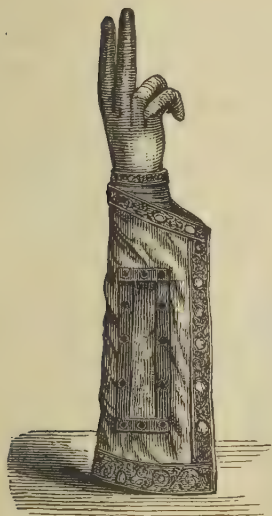


Buste de saint Jean Baptiste, (xiv<sup>e</sup> siècle).  
(D'après le *Trésor de Maestricht*.)

Les os des bras et des pieds ont été souvent enchâssés dans des reliquaires présentant la forme de ces membres. Dans les reliquaires en forme de bras, la main est toujours représentée bénissant à la manière latine; voyez ci-dessus, I, p. 84, note.

On trouve, dans le trésor de Tongres, sept reliquaires en forme de bras. Deux, datant de la fin du XIII<sup>e</sup> ou du commencement du XIV<sup>e</sup> siècle, sont composés de plaques d'argent bordées de bandes en cuivre doré, chargées de pierreries et de filigranes; celui que reproduit notre fig. 410 renferme un os du bras de saint Laurent; les cinq autres sont en bois peint et doré. L'église de Saint-Ursmer à Binche possède également deux bras en argent et en cuivre doré, contenant des reliques; ils sont, l'un et l'autre, du XIII<sup>e</sup> siècle. Voici (fig. 411) un bras-reliquaire en argent doré, conservé dans le trésor de Saint-Servais à Maestricht; il est du XV<sup>e</sup> siècle et renferme un os brachial de l'apôtre saint Thomas.

Fig. 410.

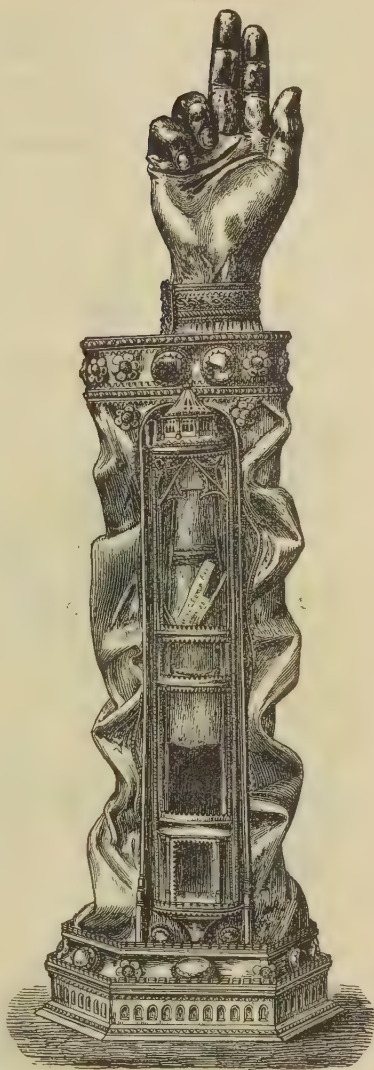


Reliquaire en forme de bras, au trésor de Tongres. (Fin du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle).

Les bras-reliquaires ont aussi été très communs en Allemagne : il en existe encore dans les trésors des églises de Notre-Dame à Aix-la-Chapelle, de Saint-Géréon et de Saint-Cunibert à Cologne, de Mettlach, de Saint-Maurice à Munster, de la cathédrale de Ratisbonne, du *Dom* de Halberstadt, de la cathédrale de Prague, etc.

Les trois plus beaux et plus riches reliquaires imitant la forme de membres humains que nous possédions en Belgique sont, sans aucun doute, trois œuvres du frère Hugo, moine d'Oignies, qui font partie du trésor des Sœurs-de-Notre-Dame à Namur. Deux ont la forme d'un pied, le troi-

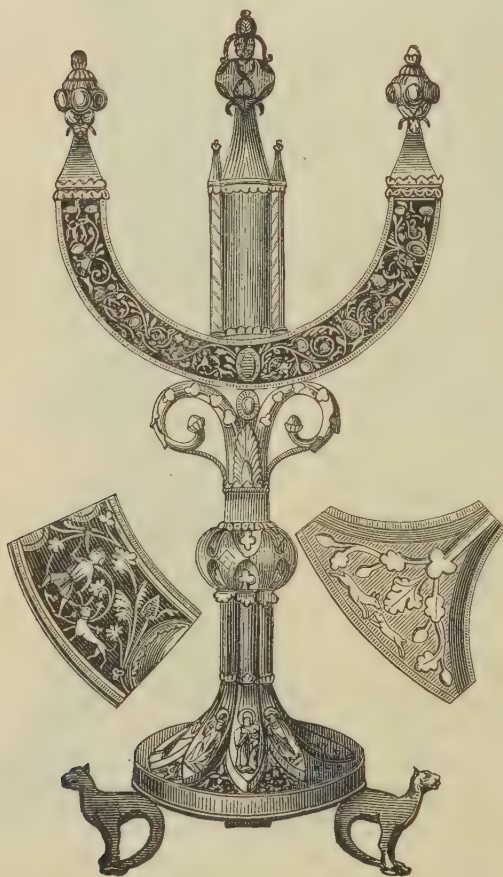
Fig. 411.



Reliquaire en forme de bras, au trésor de Saint-Servais à Maestricht, (D'après le *Trésor de Maestricht*.)

sième, qui renferme une côte de l'apôtre saint Pierre, est en forme de croissant. Ce dernier, de l'année 1228, est remarquable non seulement à cause de la finesse du travail et du parfait état de conservation où il se trouve, mais aussi parce qu'il est signé par son auteur. Nous donnons (fig. 412) ce précieux objet et des détails d'une partie des rinceaux dont le croissant et le pied sont ornés. Voici comment le P. Arthur Martin parle de ce reliquaire dans les *Mélanges d'archéologie* : « Le monument, dit-il, est en argent

Fig. 412.



Monstrance-reliquaire de 1228, renfermant une côte de l'apôtre saint Pierre, au trésor des Sœurs-de-Notre-Dame à Namur.

doré ou niellé. Cette opposition de couleur et d'effet entre le nielle de l'argent et la ciselure de l'or est un caractère particulier des ouvrages d'Hugo. Ses rinceaux à jour ont aussi un faire qui lui est propre, et je doute que leur beauté ait été, à la même époque, surpassée quelque part. Ce n'est plus le mince filigrane byzantin dont nous avons vu de si beaux spécimens dans la châsse de Notre-Dame (à Aix-la-Chapelle); ce sont les plus somptueux rinceaux de l'architecture contemporaine transportés dans l'orfèvrerie. L'œil en jouit à distance grâce à la netteté du dessin, et



de près il en jouit mieux encore grâce au fini du travail et à l'habileté du modelé. Les cristaux et les pierres précieuses diaprent de leurs couleurs une végétation riante, des groupes pleins d'animation y font circuler la vie ; la lumière ruisselle, et les ombres fortement accentuées permettent à l'œil de ne rien perdre de tout ce qui brille. C'est ainsi que le véritable artiste trouve le secret de concentrer dans le cadre le plus étroit les divers éléments de beauté épars dans la nature. Sur les huit côtes de la base la sainte Vierge est représentée quatre fois, et les quatre principaux protecteurs d'Oignies l'accompagnent. Ce sont saint Lambert de Liège, saint Servais de Maestricht, saint Augustin, l'auteur de la règle des chanoines, et saint Nicolas, le patron de l'église du monastère. Au dessous de ces saints personnages, dans les petits angles formés par les côtes, se voient des chiens arrêtant des lièvres, de même qu'au milieu des rinceaux supérieurs on voit des chasseurs donnant du cor, et des meutes poursuivant des lièvres et des cerfs. » *Mélanges d'archéologie*, I, p. 118 et sv. Un peu plus loin le P. Martin essaye de donner une explication symbolique des chasses au cerf et au lièvre, exécutées sur le croissant, et que l'on retrouve aussi sur la couverture de l'évangélaire du frère Hugo, dont nous avons reproduit une partie ci-dessus, p. 314, fig 363. « D'après le sens allégorique reçu dans les écoles, dit-il, les chasseurs représentaient Jésus-Christ enseignant son Évangile, et voilà sur un évangélaire des scènes de chasseurs. Les chasseurs figuraient aussi les apôtres, et voilà de nouvelles scènes de chasseurs sur une insigne relique du chef des apôtres. Enfin, les chasseurs et les chiens de chasse symbolisaient les prédicateurs, et voilà des chiens chassant les lièvres aux pieds des évêques successeurs des apôtres. Est-ce l'effet du hasard ? Et le choix des animaux poursuivis est-il aussi l'effet du hasard ? Hasard étrange, qui aurait précisément choisi pour la scène relative à saint Pierre des cerfs et des lièvres. c'est-à-dire les symboles reçus des deux plus grands obstacles qu'ait eu à vaincre la prédication apostolique : l'orgueil philosophique et la corruption des cœurs. » *Mélanges d'archéologie*, I, p. 123.

Il y a aussi des reliquaires présentant la forme de *statuettes*. Ordinairement les reliques sont renfermées dans un petit cylindre de cristal, monté en argent ou en cuivre doré, clos aux deux extrémités et posé à côté de la statuette ou porté en main par elle. Quelquefois, rarement cependant, elles sont fixées, dans un médaillon ou une petite croix, sur la poitrine ou sur toute autre partie de la statuette. On trouve des statuettes-reliquaires

remarquables, d'argent en partie dorée : 1<sup>o</sup> une de saint Blaise, qui date du XIV<sup>e</sup> siècle, à la cathédrale de Namur ; la relique se trouve dans une petite cassette placée dans le dos de la statue ; 2<sup>o</sup> douze, de la fin du XIII<sup>e</sup> ou du

Fig. 413.



Statuette-reliquaire de Saint-Jean-Baptiste au trésor de Tongres (Vers 1300).

commencement du XIV<sup>e</sup> siècle, dans le trésor de l'église de Notre-Dame à Tongres ; elles représentent le Sauveur, la sainte Vierge avec l'Enfant, sainte

Fig. 414.



Statuette-reliquaire de Saint-Jean-l'Évangéliste au trésor de Tongres, (Vers 1300).

Anne, saint Jean Baptiste, saint Pierre, saint Paul, saint André, saint Jean l'Évangéliste, saint Sébastien, sainte Catherine, sainte Hélène et saint Christophe; elles mesurent, presque toutes, de 0<sup>m</sup>35 à 0<sup>m</sup>40; nous donnons (fig. 413 et 414) les deux qui représentent saint Jean Baptiste et saint Jean l'Évangéliste (1); 3<sup>e</sup> huit de la dernière moitié du x<sup>v</sup>e siècle, à l'église de Saint-Pierre à Louvain, représentant la sainte Vierge avec l'Enfant, sainte Anne, saint Pierre, saint Paul, sainte Marie Madeleine, saint Étienne, saint Laurent et sainte Catherine; leur hauteur varie entre 0<sup>m</sup>27 et 0<sup>m</sup>35.

**E. Monstrances-reliquaires.** Les monstrances-reliquaires consistent dans des vases de cristal ou de toute autre matière transparente enchâssés dans un travail d'orfèvrerie, où l'on plaçait les reliques, après les avoir enveloppées de peaux, de soie ou d'étoffes précieuses d'or et d'argent. Le vase, régulièrement en forme de cylindre creux, se place souvent dans une position verticale, et se termine par un couronnement conique. La plupart des monstrances sont montées sur des pieds semblables à ceux des calices (fig. 415) et des ostensoirs (fig. 415 à 417 420, 422 et 423); quelques-unes sont portées par des anges (fig. 416) ou des lévites; enfin il en est qui posent sur un soubassement (fig. 418), et parfois même ce dernier membre fait complètement défaut (fig. 419).

Au xiii<sup>e</sup> siècle, et même encore souvent au siècle suivant, les orfèvres, à l'exemple des sculpteurs contemporains, vont chercher les motifs de décoration pour les monstrances-reliquaires dans les sertissures de pierres, les filigranes et les feuillages imités de la flore indigène.

Nous donnons (fig. 415 à 418) quatre belles monstrances-reliquaires du xiii<sup>e</sup> et du xiv<sup>e</sup> siècle. La première (fig. 415), provenant de l'ancienne abbaye d'Aywières et possédée actuellement par l'église d'Ittre (Brabant), est en argent doré, richement orné de pierreries et de filigranes. Le couvercle, en forme de cône, se termine par un pommeau en filigranes travaillé à jour, qui sert de base à un petit crucifix. Le caractère de la décoration de ce reliquaire, son pied circulaire et son nœud à côtes prouvent qu'il remonte au

(1) La plupart de ces statuettes sont citées dans un inventaire du trésor de Notre-Dame à Tongres, dressé en 1433 et publié par M. Ch. Thys dans le *Bulletin de la Société scientifique et littéraire du Limbourg*. X, p. 40. Elles y figurent comme statuette qu'on plaçait auprès d'une châsse : « Item feretrum magnum novum, ad quod ponuntur infra septem ymaginee argenteae : primo ymago Salvatoris, ymago beate Marie virginis, ymago beati Johannis Baptiste, ymago beati Johannis Evangeliste; et iste sunt unius facture. Deinde ymago beati Petri; item ymago alia; et iste due ponuntur ad feretrum in una parte; due sunt unius facture. Item due alie ymaginee argenteae deaurate. Et sunt alterius facture; et ponuntur in alio latere feretri. »



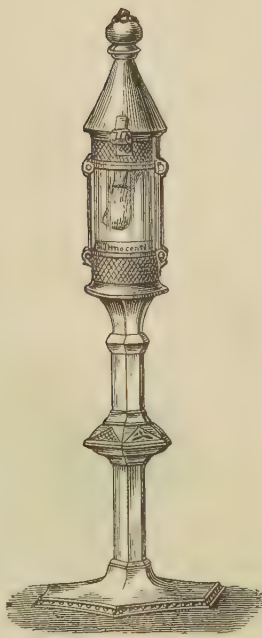
Fig. 415.



Monstrance-reliquaire à l'église d'Iltre.  
(XIII<sup>e</sup> siècle).

Hauteur : 0<sup>m</sup>282 ; diamètre du pied : 0<sup>m</sup>115.

Fig. 416.

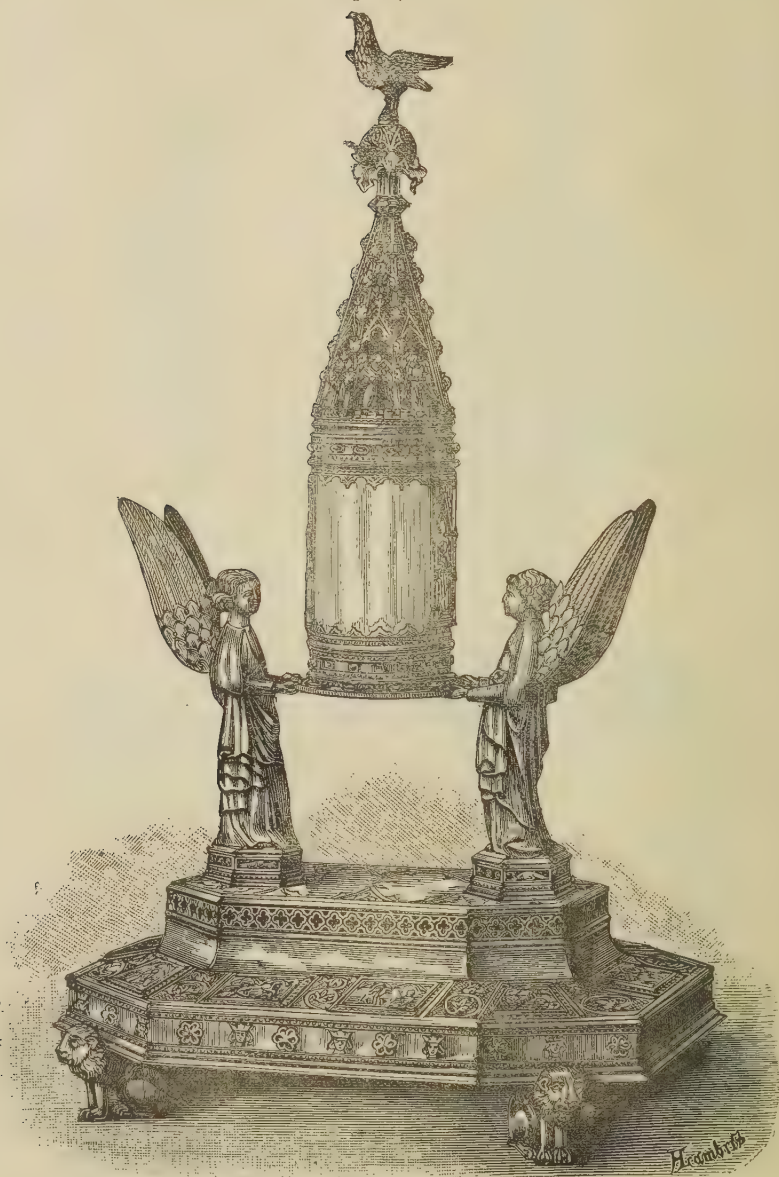


Monstrance-reliquaire du XIV<sup>e</sup> siècle,  
au trésor de Saint-Servais à Maestricht.  
(D'après le *Trésor de Maestricht*.)

Hauteur : 0<sup>m</sup>34 ; diamètre du pied : 0<sup>m</sup>128.

XIII<sup>e</sup> siècle. La troisième monstrance-reliquaire (fig. 417), du riche trésor de l'église de Notre-Dame à Tongres, date de la fin du XIII<sup>e</sup> ou du commencement du XIV<sup>e</sup> siècle. Le couvercle, qui porte à sa base une série de petits créneaux, est décoré de plaques d'émail translucide encadrées dans des arcatures et représentant des anges jouant des instruments de musique. Le biseau au moyen duquel on passe de la base au soubassement où se tiennent les anges portant le reliquaire est également orné de dix plaques en émail translucide séparées les unes des autres par des rinceaux ciselés. Six de ces plaques offrent chacune deux figures de saints debout, les quatre autres celles des évangélistes assis et écrivant leur Évangile. Cet intéressant objet mesure 0<sup>m</sup>555

Fig. 417.



Monstrance-reliquaire au trésor de Notre-Dame à Tongres. (xiii<sup>e</sup>-xiv<sup>e</sup> siècle.)



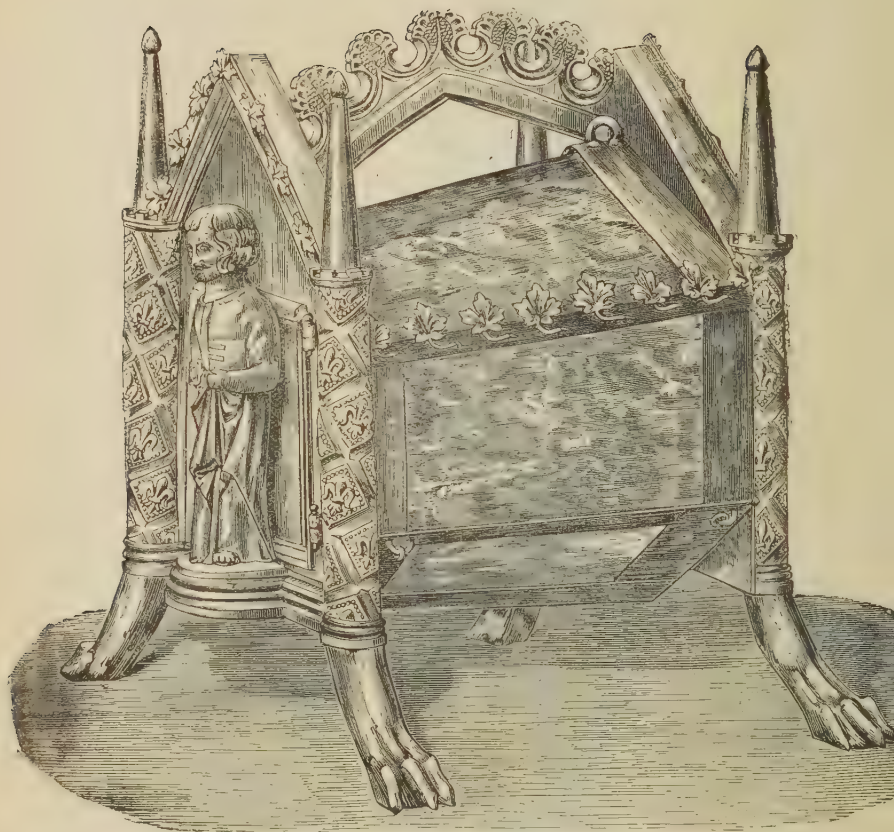
Monstrance-reliquaire du <sup>xiv</sup>e siècle, à Maestricht.  
(D'après le *Trésor de Maestricht*.)

Hauteur : 0<sup>m</sup>146 ; diamètre du pied : 0<sup>m</sup>049.

de hauteur. La seconde (fig. 416) et la quatrième (fig. 418), toutes deux en argent et du <sup>xiv</sup>e siècle, font partie du trésor de Saint-Servais à Maestricht. La monstrance de sainte Agnès (fig. 418) offre cette particularité que les reliques sont portées par une petite statuette de la sainte posée à l'intérieur du cylindre de verre. L'amortissement de son couvercle se compose de cinq pierres fines enchâssées en forme de croix.

Nous donnons (fig. 419) un reliquaire d'une forme originale qu'on peut ranger dans la classe des monstrances-reliquaires et qui se trouve dans le trésor de l'église de Notre-Dame à Maestricht. Il est en cuivre doré et date de la première moitié du <sup>xiii</sup>e siècle. Au lieu d'être renfermées dans un

Fig. 419.



Reliquaire de la première moitié du <sup>xiii</sup>e siècle, au trésor de Notre-Dame à Maestricht.  
(D'après le *Trésor de Maestricht*.)

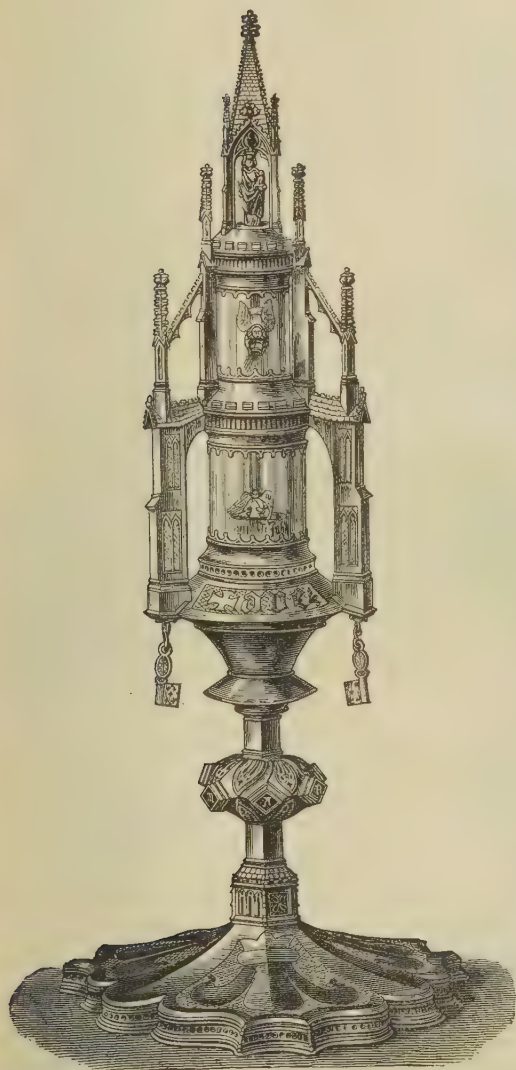
Hauteur : 0<sup>m</sup>155 ; longueur : 0<sup>m</sup>12 ; largeur 0<sup>m</sup>09.

tube, les reliques sont fixées dans un morceau de cristal de roche creusé et taillé en forme de cercueil. Sur chaque pignon on voit une statuette de saint.

A partir du milieu du <sup>xiv</sup>e siècle, beaucoup de reliquaires affectent des formes architecturales et imitent plus ou moins certains membres des édifices de style ogival. Les motifs de décoration empruntés jusque là au règne végétal font place à des pinacles, des contreforts, des arcs-boutants et des dais, finement ciselés et traités, non pas comme une imitation servile des édifices en pierre, mais avec cette intelligence délicate qui distingue toutes



Fig. 420.



Monstrance-reliquaire du <sup>xv</sup>e siècle, au trésor de Saint-Servais à Maestricht. (D'après le *Trésor de Maestricht*.)

Hauteur : 0<sup>m</sup>50; diamètre du pied : 0<sup>m</sup>21.

les productions artistiques du moyen âge et qui tient compte de la nature de la matière mise en œuvre. L'orfèvre, tout en conservant les formes générales de l'architecture, donne à celles-ci une légèreté qu'il serait impossible de leur donner si on devait les exécuter en pierre.

Lorsque le cylindre se trouve dans la position verticale, la forme de la monstrance-reliquaire se confond régulièrement avec celle des ostensoirs eucharistiques, comme nous l'avons dit ci-dessus, p. 336. Notre fig. 420 reproduit une monstrance-reliquaire de ce genre, en argent doré, qu'on voit au trésor de Saint-Servais à Maestricht.

On trouve aussi quelquefois des reliquaires à cylindre vertical et à motifs de décoration empruntés à l'architecture, qui sont dépourvus de pied. A cette catégorie appartient le

Fig. 421.



Reliquaire de la fin du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle,  
au trésor de Notre-Dame à Maestricht.  
(D'après le *Trésor de Maestricht*.)

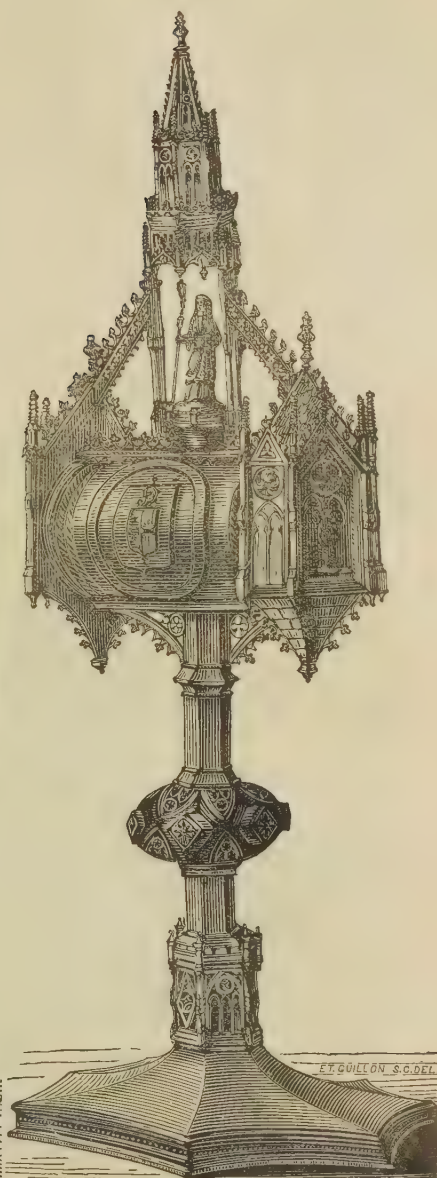
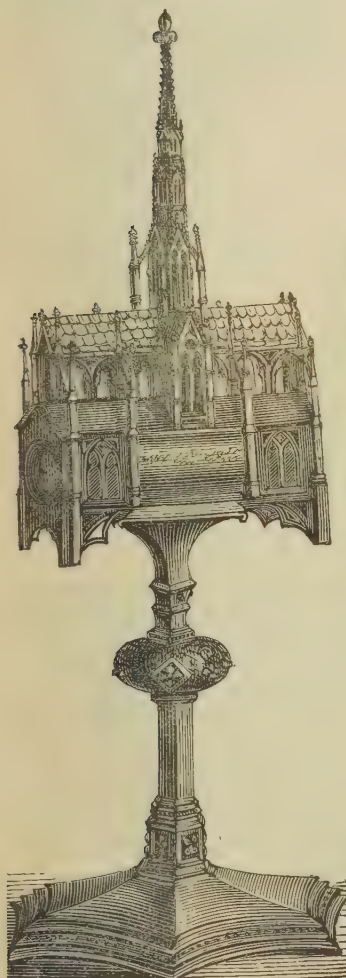
Hauteur : 0<sup>m</sup>29; diamètre du pied : 0<sup>m</sup>065.

reliquaire en argent que rend notre fig. 421. Il date de la fin du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle; les ornements du clocheton terminal de cet intéressant objet trahissent cette époque d'une manière évidente. Il renferme des reliques de sainte Barbe, enveloppées dans un morceau de soie rouge et accompagnées de l'inscription suivante, tracée sur parchemin : *de maxilla et de capite s(an)c(t)e Barbare*. C'est sans doute avec une intention symbolique qu'on a donné à ce reliquaire la forme d'une tour, qui constitue l'attribut iconographique de la sainte.

Lorsque, au contraire, le cylindre a la position horizontale, il est régulièrement placé dans un travail d'orfèvrerie en forme d'église à une ou plusieurs nefs, couronné d'un clocheton élancé et relié par des arcs-boutants à la partie de la monture qui renferme le cylindre. Nous donnons (fig. 422 et 423) deux exemples de reliquaires de cette espèce. Le premier (fig. 422), en argent doré, appartient à l'église de Saint-Jacques à Louvain et date de la première moitié du xiv<sup>e</sup> siècle; l'autre (fig. 423), conservé dans l'église de Sainte-Gertrude de la même ville, également en argent doré, date du siècle suivant. On voit, dans le clocheton de ce dernier, une statuette de sainte Gertrude, et sur les deux pignons, celles de la sainte Vierge et de sainte Catherine. Il est à regretter qu'à une époque récente on ait remplacé le cylindre de cristal par un tube d'argent doré, sur lequel on a fixé un écusson avec les armoiries d'un abbé. Une monstrance-reliquaire de la même époque (xv<sup>e</sup> siècle) et presque de la même forme, mais plus ornée et de dimension plus grande,

et presque de la même forme, mais plus ornée et de dimension plus grande,

Fig. 422.



Monstrance-reliquaire du xiv<sup>e</sup> siècle,  
à l'église de Saint-Jacques à Louvain.  
Hauteur : 0<sup>m</sup>26; diamètre du pied : 0<sup>m</sup>113 sur 0<sup>m</sup>96.

Monstrance-reliquaire du xv<sup>e</sup> siècle,  
à l'église de Sainte-Gertrude à Louvain.  
Hauteur : 0<sup>m</sup>451; diamètre du pied : 0<sup>m</sup>213 sur 0<sup>m</sup>13.

fait partie du trésor de l'église de Saint-Jacques à Louvain. Elle est, comme les deux que nous venons de faire connaître, en argent doré, et porte en relief, sur chaque lobe de son pied hexagone, une coquille, attribut iconographique de l'apôtre saint Jacques le Majeur, dont il contient les reliques. Le nœud, ciselé à jour, est muni de six boutons où sont inscrites les lettres S. YACOP, c'est-à-dire *sint Jacop, saint Jacques*. Dans le clocheton ajouré, qui s'élève au-dessus du cylindre de cristal, est placée la statuette de saint Jacques, et, sur chacun des deux pignons latéraux, la sainte Vierge portant l'Enfant Jésus. Au trésor de Sainte-Gertrude à Nivelles existe un reliquaire offrant une grande ressemblance avec les trois que nous venons de décrire ; on y remarque toutefois les différences suivantes : d'abord les reliques sont renfermées, non dans un cylindre de verre, mais dans un globe transparent ; ensuite, la tourelle centrale est remplacée par un gâble peu élevé, décoré de crochets et terminé par un fleuron formant la base d'une statuette de la sainte Vierge avec l'Enfant ; enfin le pied est à huit lobes, ce qui semblerait indiquer que le reliquaire ne remonte pas au delà du milieu du XV<sup>e</sup> siècle.

On trouve aussi quelquefois des reliquaires à formes architecturales, où le cylindre fait défaut. Dans cette catégorie on doit ranger ceux en forme de chapelle ajourée à deux ou un plus grand nombre de travées, comme on en trouve deux du XIV<sup>e</sup> siècle au trésor d'Aix-la-Chapelle. Ils sont en argent doré et se composent de pinacles, d'arcs-boutants et de dais abritant des statuettes, fixés sur un soubassement peu élevé. Ils sont reproduits dans BOCK, *Karl's des grossen Pfalzkapelle*, II Theil, p. 27 et 34.

F. *Phylactères*. Nous ne pouvons passer sous silence une autre forme de reliquaires qui fut commune au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle. Ces objets consistent dans de petites pièces ou âmes de bois, recouvertes de plaques d'argent et de cuivre doré et émaillé, sur lesquelles sont tracées, en émail ou au repoussé, des figures de saints, des scènes historiques et légendaires, encadrées dans une bordure de filigranes rehaussée de cabochons. Assez souvent même les représentations de sujets, de personnages et de symboles manquent totalement. Leur revers, formé également d'une plaque de métal, est ordinairement décoré de ciselures, de gravures ou de peintures. Toujours de petite dimension (leur diamètre mesure au plus deux ou trois décimètres), ils ont la forme ronde, elliptique ou, plus souvent encore, celle de quatre-feuilles. Quelques archéologues leur donnent le nom spécial de *phylactères*, bien que, conformément à l'étymologie, ce nom, dérivé du grec φυλάττειν, *garder*,

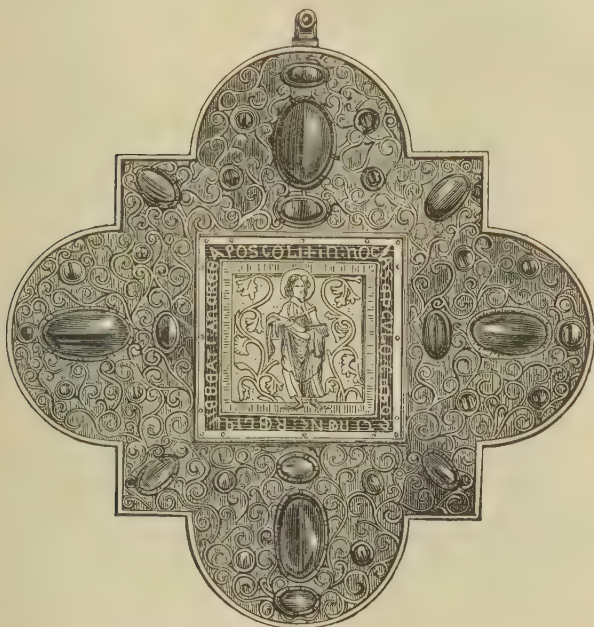


Fig. 424.



Phylactère du XII<sup>e</sup> siècle, de la collection de M. le comte de Robiano.  
(D'après *L'art ancien à l'exposition nationale belge de 1880.*)

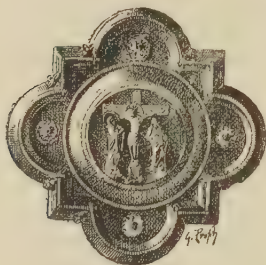
désigne toute espèce de custode ou récipient, et devrait, par conséquent, s'appliquer indistinctement à tous les reliquaires. Voici (fig. 424 à 427) quatre phylactères du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle. Le premier (fig. 424) est un travail mosan du XII<sup>e</sup> siècle. Le côté principal, en émail champlevé, représente la sainte Vierge assise avec l'Enfant sur le bras gauche. Dans les lobes de l'encadrement on voit les évangélistes en émail alternant avec des plaques de cuivre rehaussées de cabochons. Le revers est formé d'une plaque avec ornements en or sur un fond de vernis brun. On trouve aussi, dans les *Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique*,  
Fig. 425.



Phylactère du trésor de Notre-Dame à Namur. (Commencement du XIII<sup>e</sup> siècle).  
Diamètre : 0<sup>m</sup>235.

3<sup>e</sup> série, VI, p. 32, les chromolithographies des deux faces d'un phylactère du XII<sup>e</sup> siècle, présentant une grande analogie avec celui que nous venons de décrire. Quatre lobes de l'encadrement portent en émail différentes scènes de la légende de saint Judas le Cyriaque; voyez ci-dessus, p. 343; les quatre autres sont ornés de pierres en cabochon. Sur le revers on voit : au centre, la

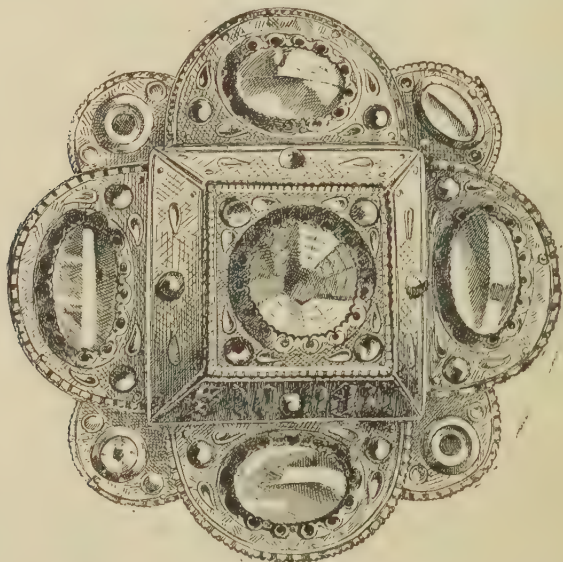
Fig. 426.



Reliquaire du XIII<sup>e</sup> siècle,  
de la collection de M. le baron  
de Vinck de Deux-Orp.  
(D'après *L'art ancien à l'exposition nationale belge de 1880.*)

main divine; et sur les lobes, des ornements tracés en or sur fond de vernis brun. Cet intéressant objet était conservé autrefois à l'évêché de Tournai. Le second (fig. 425) est un phylactère du XIII<sup>e</sup> siècle, en forme de quatre-feuilles, attribué au frère Hugo d'Oignies et faisant partie du trésor des Sœurs de-Notre-Dame à Namur. Il est en cuivre doré, orné de filigranes délicatement travaillés et de cabochons abritant diverses reliques. Au centre, se trouve une porte carrée en argent, décorée d'une superbe nielle représentant l'apôtre saint André; autour de cette porte on lit l'ins-

Fig. 427.



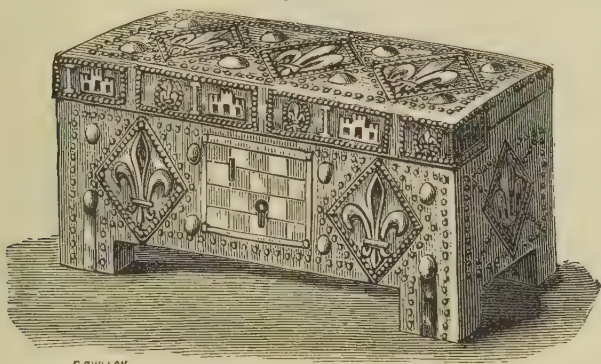
Phylactère du XIII<sup>e</sup> siècle, de la collection Desmottes à Lille.  
(D'après *L'art ancien à l'exposition nationale belge de 1880.*)

cription suivante : † IN HOC VASCVLO CONTINENTVR RELIQVIE BEATI ANDREE APOSTOLI. Le revers est recouvert d'une plaque de cuivre rouge, dorée, sur laquelle se trouve gravé le Sauveur assis et bénissant, entouré des symboles des quatre évangélistes. Un phylactère semblable, dû également au frère Hugo, et renfermant des reliques de saint Nicolas de Myre se trouve à l'église de Saint-Nicolas de Nivelles. Les fig. 426 et 427 reproduisent deux phylactères dont la décoration consiste dans des cabochons, des filigranes et des feuilles. Ils sont tous les deux en cuivre doré et datent du XIII<sup>e</sup> siècle. Le revers de celui que reproduit notre fig. 427 est décoré de rinceaux d'or sur vernis brun.

Quelquefois les phylactères sont, comme les reliquaires à cylindre de cristal, montés sur un pied métallique ou portés par des figures d'anges ou de saints.

G. *Coffrets-reliquaires*. On continua, pendant la période ogivale, à renfermer les reliques des saints dans des coffrets de métal, de bois, d'ivoire et de cuir estampé. Quelques trésors d'église, par exemple celui de Saint-Servais de Maestricht, en possèdent un grand nombre qui datent de cette époque. Il est assez rare de rencontrer, sur ces coffrets, des scènes historiques ou des symboles religieux; on voit toutefois, au musée de Tournai, une petite cassette d'ivoire où se trouvent, sculptés en bas-reliefs, différents épisodes de la légende de sainte Catherine. Voici (fig. 428) un coffret du XIII<sup>e</sup> siècle, du trésor de Notre-Dame à Tongres. Il est en bois de chêne recouvert de cuir et décoré de losanges en cuivre estampé reproduisant le lis héraldique.

Fig. 428.

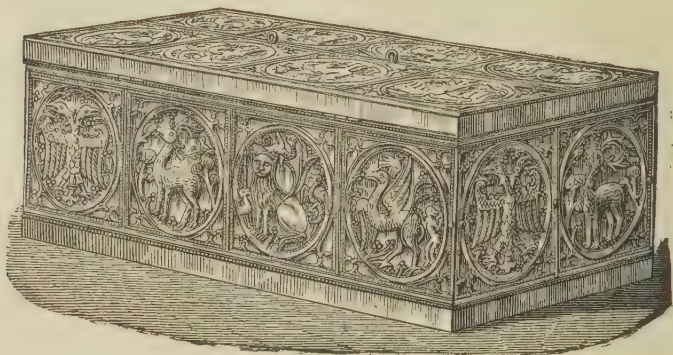


E. CUILLON

Coffret du XIII<sup>e</sup> siècle, dit de Saint-Louis, au trésor de Notre-Dame à Tongres.

Sur la bandelette, qui est du même métal, l'écu de France (le lis) alterne avec les armoiries du royaume de Castille (une tour crénelée). Cet objet est connu sous le nom de coffret de Saint-Louis, parce qu'il porte, sur un de ses côtés, un médaillon circulaire avec l'image du saint roi, couronné, assis sur un trône, tenant de la main gauche un sceptre terminé en fleur de lis, et de la droite une sphère surmontée d'une croix. L'alternance des armoiries

Fig. 429.



Coffret du <sup>xiv</sup>e siècle, décoré de plaques d'étain estampées, au trésor de Saint-Servais à Maestricht. (D'après le *Trésor de Maestricht*).

Longueur : 0<sup>m</sup>235; largeur : 0<sup>m</sup>13; hauteur : 0<sup>m</sup>09.

Fig. 430.



Plaquette estampée du coffret précédent,  
à la grandeur d'exécution.  
(D'après le *Trésor de Maestricht*).

de France et de Castille sur l'armature du coffret fait sans doute allusion aux parents de saint Louis, le roi Louis VIII et Blanche de Castille. Cet intéressant coffret n'a que 0<sup>m</sup>19 de longueur, 0<sup>m</sup>09 de hauteur et autant environ de largeur.

Notre fig. 429 reproduit un coffret en chêne, décoré de plaques d'étain estampées et dorées; on y voit l'aigle à double tête (que notre fig. 430 rend à la grandeur même de l'exécution), le cerf, le lion et le griffon.

Voici (fig. 431) une boîte cylindrique en bois avec arma-



tures en cuivre doré, qui fait partie, comme le précédent, du trésor de Saint-Servais à Maestricht. Il date du XIV<sup>e</sup> siècle. Les boîtes de cette forme sont souvent désignées sous le nom de *barillets*.

Fig. 431.

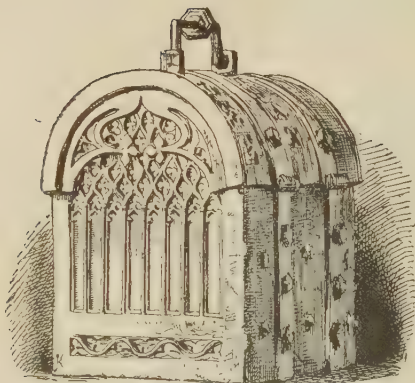


Coffret du XIV<sup>e</sup> siècle, en bois, avec armatures en cuivre doré, au trésor de Saint-Servais à Maestricht. (D'après le *Trésor de Maestricht*.)

Au XV<sup>e</sup> siècle on commença à fabriquer des coffrets en fer, et leur usage ne tarda pas à se répandre partout ; il ne faut donc pas s'étonner si un grand nombre de ces objets intéressants ont été conservés jusqu'aujourd'hui. La plupart étaient destinés à un usage profane : on y renfermait des bijoux et d'autres objets précieux. Il en est toutefois qui ont pu servir de reliquaires, notamment ceux qui portent des inscriptions pieuses, telles que AVE MARIA GRACIA PLENA et O MATER DEI MEMENTO MEI.

Parfois ces coffrets étaient entièrement en fer ; ordinairement cependant ils se composaient d'une boîte de chêne ou de hêtre, recouverte de cuir rouge, sur lequel on appliquait une plaque de fer découpée à jour et maintenue par des nerfs en fer en forme de bandes ou même de contreforts. Le moraillon

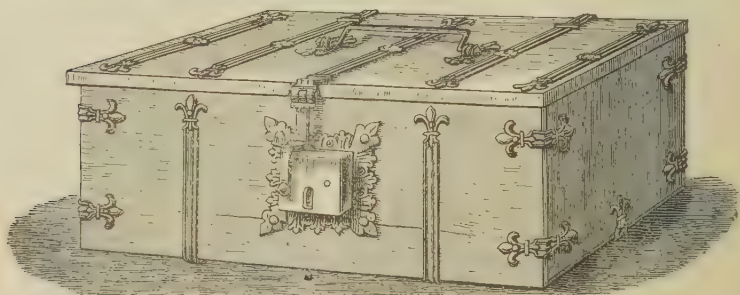
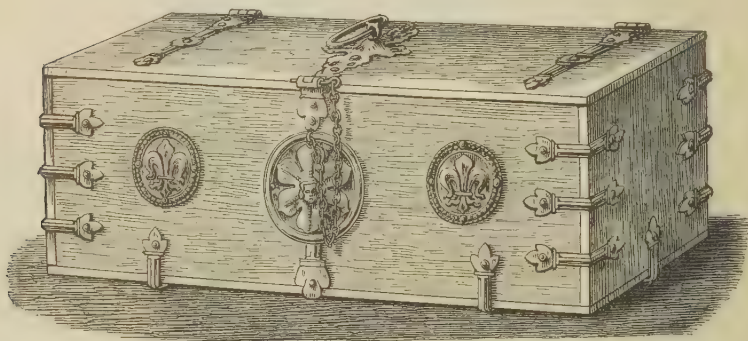
Fig. 432.



Coffret en fer. (D'après *L'art ancien à l'exposition nationale belge de 1880.*)

de la serrure prenait souvent la forme d'un lézard ou d'une salamandre. La plupart de ces coffrets sont couverts de fenestres et de roses flamboyantes, qui prouvent qu'au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle les ferronniers, autant que les orfèvres, empruntaient à l'architecture leurs principaux motifs de décoration. Voici (fig. 432) un coffret en fer à couvercle bombé; il date du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle et fait partie de la collection de M. Gust. Vermeersch. Il y en a aussi un certain nombre qui ont le couvercle plat.

Fig. 433 et 434.



Coffrets-reliquaires du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, en ivoire, au trésor de Saint-Servais à Maestricht. (D'après le *Trésor de Maestricht.*)

Fig. 435.



Coffret-reliquaire du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, en ivoire,  
au trésor de Saint-Servais à Maestricht.  
(D'après le *Trésor de Maestricht*.)

Les coffrets d'ivoire, dont on s'était servi fréquemment comme reliquaires pendant la période romane, restèrent en usage à l'époque ogivale concurremment avec ceux de bois, de métal et de cuir. Nos trois gravures (fig. 433 à 435), qui reproduisent des coffrets en ivoire du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, pourront donner une idée exacte des formes qu'on rencontre le plus souvent; les armatures sont toutes en argent.

On trouve aussi des coffrets de bois recouverts de plaques d'os gravées et quelquefois découpées à jour. Les ornements gravés consistent régulièrement en torsades enlacées, croix grecques, cercles avec un point au centre, etc. On croit assez généralement que ces coffrets sont de fabrication scandinave ou norvégienne; quelques uns sont très anciens. La cathédrale de Liège en possède un très grand, dont le couvercle a la forme d'un toit à quatre versants qui se pénètrent; il mesure 0<sup>m</sup>32 de long, sur 0<sup>m</sup>17 de haut. On en trouve également un dans le trésor de l'église de Werden en Westphalie et un dans celui de Sainte-Ursule à Cologne; le premier porte, outre les ornements ordinaires, une figure de Christ dont la tête est ornée du nimbe crucifère.

**H. Cors-reliquaires.** Il n'est pas rare de rencontrer, dans les trésors d'église, d'anciens cors de guerre et de chasse transformés en reliquaires. Pendant le moyen âge, les chrétiens ne craignaient pas d'affecter au culte certains objets, profanes quant à leur origine et à leur décoration, mais précieux comme matière ou comme œuvres d'art. Nous avons déjà signalé cette pratique pour les camées et les intailles antiques dont les orfèvres du moyen âge ont fréquemment fait usage pour rehausser l'éclat du métal dans les différents instruments du culte; nous la retrouvons dans les cors de chasse dont nous nous occupons en ce moment et dans les aumônières dont nous parlons ci-dessous, p. 392.

Presque tous les cors-reliquaires sont d'ivoire et présentent la même forme générale, — forme commandée par celle de la dent d'éléphant dont on les fabriquait. C'est au nom de cet animal — encore appelé aujourd'hui en flamand *olifant* — que les cors d'ivoire ont emprunté celui d'*olifants*, sous

Fig. 436.



Fig. 437.



Olifants du xiv<sup>e</sup> siècle, au trésor de Maestricht. (D'après le *Trésor de Maestricht*.)

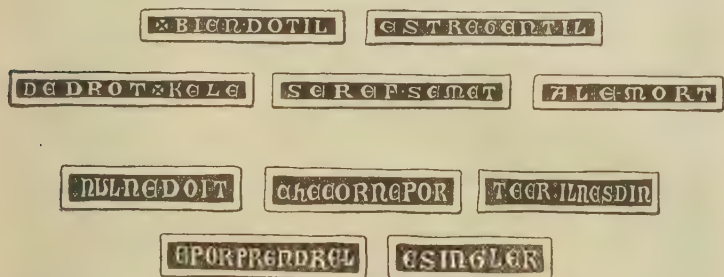


lequel ils sont généralement connus. Au moyen âge l'olifant était autant, si pas plus, une corne de guerre que de chasse; il servait principalement à donner des signaux de commandement, à rallier les troupes et annoncer l'approche de l'ennemi.

Les olifants et les cors sont garnis de viroles de métal, fleuronées ou re dentées, qui permettent de les suspendre en bandoulière. Ces viroles, dont deux portent des bélières, sont fixées aux deux extrémités, et de distance en distance sur la longueur de l'objet. Quelquefois aussi on décorait les olifants de sculptures en bas-relief; et alors les viroles font régulièrement défaut.

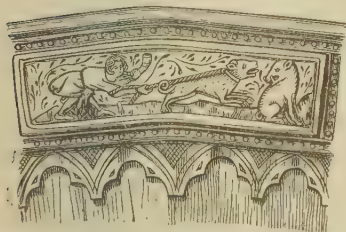
Les principaux ateliers pour la sculpture des olifants et leur monture en métal se trouvaient, pendant le moyen âge, dans le nord de la France, notamment à Abbeville et Paris.

Fig. 438.



Inscription émaillée de l'olifant de la fig. 436. (D'après le *Trésor de Maestricht*.)

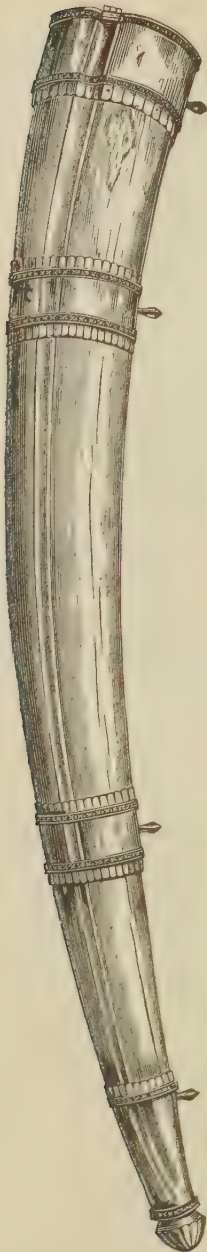
Fig. 439.



Détail de l'olifant de la fig. 436.  
(D'après le *Trésor de Maestricht*.)

Nous donnons (fig. 436) un superbe olifant du XIV<sup>e</sup> siècle, à dix pans, monté en argent doré, qui mesure 0<sup>m</sup>475; il fait partie du trésor de Maestricht. Une inscription en vieux français, tracée en émail translucide bleu et rouge sur les viroles moyennes, prouve que l'objet était à l'origine un cor de chasse. Notre fig. 438 rend, entièrement développée, cette inscription qui doit se lire :

BIEN DOT IL ESTRE GENTIL DEDROT  
KE LE SEREF SE MET ALE MORT.  
NUL NE DOIT CHE CORNE PORTEER  
IL N'EST DINE POR PRENDRE LE SINGLER.



Olifant à Saint-Servais de Maestricht. (D'après le Trésor de Maestricht.)

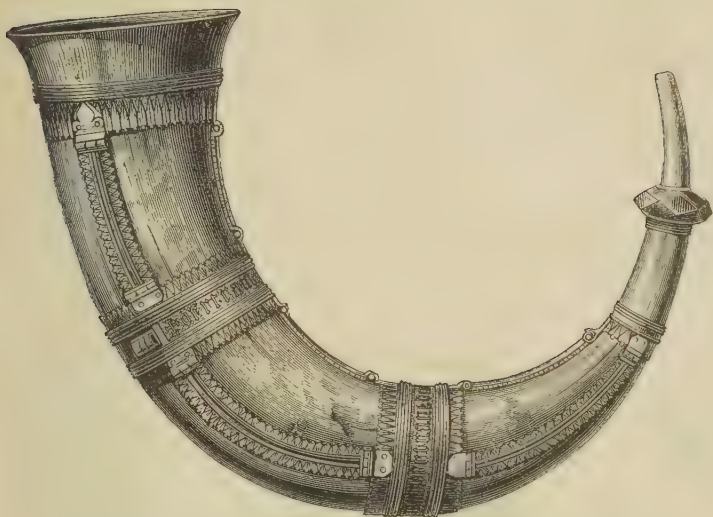
C'est-à-dire : *Bien courageux doit être celui qui tue le cerf. Nul ne doit porter ce cor, s'il n'est digne (capable) de prendre le sanglier.* Les viroles des extrémités sont décorées de représentations de chasses. Notre fig. 439 reproduit, à la grandeur même de l'exécution, une partie de la virole supérieure; on y distingue un chasseur sonnait du cor, accompagné d'un chien tenu en laisse qui veut poursuivre un sanglier.

Le trésor de Saint-Servais à Maestricht possède encore deux autres olifants du XIV<sup>e</sup> siècle, offrant un grand intérêt. Le premier (fig. 437), à huit pans, est muni d'une monture moderne en argent doré. Toutefois, l'orfèvre chargé de la restauration a trouvé, sur le cor dépouillé de ses viroles, des traces suffisantes de l'ancienne monture pour lui permettre de rétablir avec quasi-certitude les formes primitives de la décoration métallique. Il mesure 0<sup>m</sup>32. Le second (fig. 440), sculpté dans une matière se rapprochant beaucoup de l'ivoire tant par sa composition que par sa couleur, est, comme tous les précédents, monté en argent doré. C'est le plus grand de tous, car il a 0<sup>m</sup>55 de long.

En Belgique il existe des olifants : 1<sup>o</sup> à l'hôpital Saint-Jean à Bruges; 2<sup>o</sup> au musée communal de Mons; et 3<sup>o</sup> à l'église de Tervueren.

On trouve aussi des cors-reliquaires en corne de bœuf ou de buffle. Bien que montés de la même manière que les olifants, ils sont toutefois facilement reconnaissables, non seulement à leur couleur, mais encore à leur courbure beaucoup plus forte et se rapprochant ordinairement du demi-cercle. Quelques-uns n'ont jamais servi de cor de chasse ou de guerre, mais ont été fabriqués pour servir de vase à boire. Nous donnons (fig. 441) un cor en corne de buffle, du trésor de Saint-Servais à Maestricht, qui appartient à cette dernière catégorie, comme il résulte de l'inscription suivante, qu'on lit sur les viroles : *der trank der in deme horne was, der geseyne uns.* On buvait à l'extrémité la plus largement ouverte. Il est à remarquer également que les viroles sont reliées, dans le sens longitudinal, par des bandelettes de métal attachées

Fig. 441.



Cor en corne de buffle, au trésor de Saint-Servais à Maestricht. (Fin du x<sup>v</sup>e siècle).  
(D'après le *Trésor de Maestricht*.)

au moyen de charnières et décorées de la même façon que les viroles. Cet objet, qui a 0<sup>m</sup>78 de long, est probablement de la fin du x<sup>v</sup>e siècle.

Fig. 442.



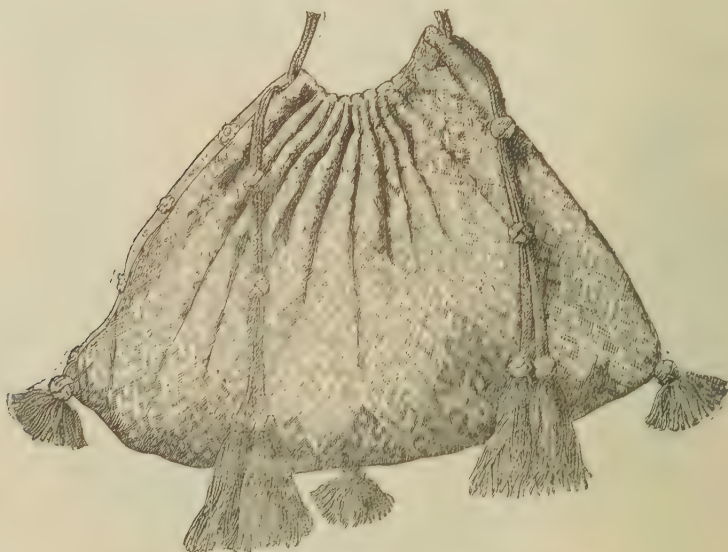
Cor en corne de bœuf, au trésor de Notre-Dame à Maestricht. (xii<sup>e</sup>-xiii<sup>e</sup> siècle).  
(D'après le *Trésor de Maestricht*.)

Voici (fig. 442) un cor formé d'une corne de bœuf, probablement de provenance orientale et décoré de plaques d'étain repoussé, figurant des animaux fantastiques et des têtes grimaçantes. Il semble d'une époque assez reculée et pourrait bien dater du XII<sup>e</sup> ou, au plus tard, du XIII<sup>e</sup> siècle.

L'usage de se servir d'olifants, au lieu de clairons et de trompettes, dans certaines cérémonies religieuses très solennelles, a existé, en beaucoup d'endroits, jusqu'à la fin du siècle dernier. C'est ainsi, par exemple, qu'à Liège, immédiatement après l'élection, le chapitre des tréfonciers faisait publier, au son de l'olifant, du haut du jubé de la cathédrale de Saint-Lambert, le nom du nouveau prince-évêque.

J. *Aumônières-reliquaires*. On appelle aumônière un petit sac, avec coulants ou fermoir, qu'on pend à la ceinture pour y mettre de la monnaie et les objets dont on se sert habituellement. Ces sacs, qui formaient, au moyen âge, le complément indispensable du vêtement des deux sexes, étaient en cuir ou en étoffes précieuses. On leur donnait aussi les noms de poches, bouges ou bougettes, tasses (de l'allemand *Tasche*), gibecières, escarcelles et aloières.

Fig. 443.



Aumônière du XIV<sup>e</sup> siècle, au trésor de Notre-Dame à Maestricht  
(D'après le *Trésor de Maestricht*.)



La forme la plus ancienne de l'aumônière est celle d'une petite pochette avec deux cordons ou coulants pour la fermer, et un autre cordon pour la suspendre à la ceinture; notre fig. 443 reproduit une aumônière de ce genre. Plus tard on supprima les coulants et on rabattit, sur le devant, une partie de l'étoffe, qu'on relevait lorsqu'on voulait introduire la main dans l'aumônière; la fig. 444 fera comprendre cette disposition. Ces dernières aumônières ont la forme rectangulaire (fig. 444) ou trapézoïde.

On n'a guère conservé jusqu'à nos jours que des aumônières en étoffes; celles en cuir ne se rencontrent plus qu'exceptionnellement. Parmi celles en étoffes les unes sont en soie brochée, les autres sont ornées de broderies sur canevas de toile ou de soie avec des fils d'or et de soie de différentes couleurs, retraçant de simples ornements, des symboles et même quelquefois des sujets.

Au moyen âge on s'est souvent servi d'aumônières pour envelopper les reliques des saints qu'on déposait dans les châsses. C'est même à cette circonstance que nous devons la conservation d'un grand nombre de ces intéressants

Fig. 444.



Aumônière du <sup>xv</sup>e siècle, au trésor de Notre-Dame à Maestricht.  
(D'après le *Trésor de Maestricht*.)

objets, et c'est aussi par elle que s'explique leur présence dans les trésors des églises. Rarement ces aumônières portent, comme celle que donne notre fig. 444, des symboles ou des sujets religieux ; sur la plupart on ne voit que de simples ornements (fig. 443) ; quelques-unes même sont décorées de sujets profanes.

Les deux aumônières brodées que reproduisent nos fig. 443 et 444 font partie du trésor de Notre-Dame à Maestricht : la première, du XIV<sup>e</sup> siècle, tout entière en soie, est ornée de méandres ; la seconde, du XV<sup>e</sup> siècle, en velours rouge de Gênes, est couverte de gracieux rinceaux et d'inscriptions empruntées au *Regina coeli laetare* du temps pascal.

Le trésor de Notre-Dame de Tongres possède plusieurs aumônières du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle, brodées, sur canevas de toile très fine, en fils d'or, d'argent et de soie de différentes couleurs ; elles ont été extraites, il y a quelques années, de différentes châsses à reliques. Il en est dont la décoration consiste en de simples méandres et figures géométriques ; d'autres portent, en outre, des armoiries. La plus intéressante est du XIII<sup>e</sup> siècle et représente un sujet galant. La face principale est divisée en deux bandes superposées.

Fig. 445.



(Euf d'autruche monté en argent doré, au trésor de Saint-Servais, à Maestricht.

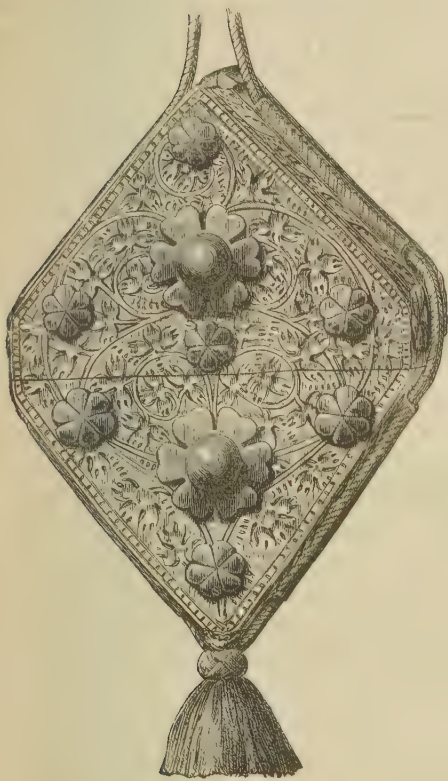
(D'après le *Trésor de Maestricht*.)

Plus grand diamètre 57.

Sur la bande inférieure on voit un cavalier, revêtu d'un haubergeon couvert d'une cotte d'armes. De la main droite, il porte un bouclier et lance de la gauche un javelot vers le chevalier placé dans la bande supérieure. Il tient devant lui, assise sur son cheval, une femme revêtue d'une cotte hardie et élevant des mains suppliantes vers le chevalier de la bande supérieure, qui semble sortir d'un manoir et se lancer à la poursuite du ravisseur de sa fille. Celui-ci arrive devant un château, où il est accueilli par un vieillard assis dans la porte, accompagné du bouffon traditionnel des cours princières du moyen âge. Cette aumônière et une autre, ornée d'armoiries et de méandres, ont été reproduites, en chromolithographie, dans le premier fascicule des *Publications de la Société de l'art ancien en Belgique*.

K. *Reliquaires divers*. Sous cette rubrique

Fig. 446.



Reliquaire en cuir bouilli,  
au trésor de Saint-Servais à Maestricht.  
(D'après le *Trésor de Maestricht*.)

Hauteur : 0<sup>m</sup>124. — Largeur : 0<sup>m</sup>10.

têtes de rivets, qui servent à protéger l'objet, sont en cuivre doré. Enfin nous donnons (fig. 447) le reliquaire de la ceinture de la sainte Vierge conservé dans le trésor de Notre-Dame de Maestricht ; il est en argent doré et date du xv<sup>e</sup> siècle. Sur l'un des longs côtés on voit un riche crétage fleuroné qui s'appuie sur une bande crénelée. Les pignons latéraux, que notre gravure ne rend pas, sont décorés : l'un d'une statuette de la sainte Vierge, l'autre de celle de sainte Lucie. La relique, fixée entre deux bandes de soie brodée de fils d'or, est recouverte, non pas d'un verre, mais de morceaux de mica.

nous signalons quelques reliquaires qu'il serait impossible de faire entrer dans une des classes précédentes. Ils montrent l'infinie variété, en même temps que le goût exquis, que les artistes de toute la période ogivale ont déployés dans la fabrication de ces objets. Nous donnons deux reliquaires du xiv<sup>e</sup> siècle que l'on voit au trésor de Saint-Servais à Maestricht ; le premier (fig. 445) consiste dans un œuf d'autruche monté en argent doré ; les reliquaires de cette espèce se rencontrent quelquefois dans les trésors des églises. Le second (fig. 446) est une gaine en cuir bouilli, ayant servi primitivement à renfermer soit un encier soit un vase en terre ou en poterie, et convertie plus tard en reliquaire. Les rinceaux sont en partie imprimés, en partie repoussés sur le cuir ; les

Fig. 447.



Reliquaire de la ceinture de la sainte Vierge, au trésor de Notre-Dame à Maestricht, (xv<sup>e</sup> siècle).  
(D'après le *Trésor de Maestricht*.) Longueur : 0<sup>m</sup>385; largeur totale : 0<sup>m</sup>038.

L. *Custodes d'Agnus Dei*. On appelle *Agnus Dei* de petits médaillons en cire blanche, de forme circulaire ou ovale, ornés, sur leurs deux faces, de l'empreinte d'un agneau couché portant une croix de résurrection avec étendard à deux ou trois banderoles flottantes. Au-dessous de l'Agneau se trouve, dans un segment de cercle, le nom du souverain pontife qui a béni l'objet. A une époque assez récente, on a souvent complété cette indication par l'adjonction de l'année même du pontificat; et l'on a substitué à l'Agneau placé sur le revers du médaillon les armoiries du pape ou une figure de saint. En exergue on lit régulièrement: AGNE DEI MISERERE MEI QUI CRIMINA TOLLIS.

Dès le IV<sup>e</sup> siècle vraisemblablement, s'établit l'usage de prendre, le dimanche après pâques, les restes du cierge pascal de l'année précédente pour le diviser en petits morceaux distribués ensuite aux fidèles, qui les emportaient avec eux dans leurs maisons et s'en servaient comme objet béni et de dévotion. C'est dans cette pratique, conservée jusqu'à nos jours dans quelques diocèses avec des modifications tout à fait accessoires, que nous trouvons l'origine de la dévotion des *Agnus Dei*. A Rome, on commença de bonne heure à ajouter de la cire pure et de l'huile aux débris du cierge pascal, et, avec ce mélange, on moulait des médaillons en forme de disque, portant l'effigie de l'Agneau. Ces médaillons étaient déjà connus dans la ville éternelle vers la fin du VI<sup>e</sup> siècle, car un *Agnus Dei* faisait partie des présents que saint Grégoire le Grand envoya à Théodelinde, reine des Longobards. Plus tard — et il en est encore de même aujourd'hui — les restes du cierge pascal furent complètement exclus de la matière des *Agnus Dei*, et l'on ne se servit plus que de cire exempte de toute addition de substances étrangères, que le souverain pontife plongeait pendant

quelque temps dans de l'eau bénite mélangée de saint chrême et de baume pur. Notre intention n'est pas d'indiquer ici les nombreuses variations que



la discipline ecclésiastique a subies dans le cours des siècles tant sous le rapport de la matière entrant dans la composition des *Agnus Dei* et de la forme qu'on leur donnait, que sous celui des jours de leur bénédiction et de leur distribution aux fidèles. On pourra trouver des renseignements assez complets sur ces divers points dans les travaux que nous citons ci-dessous.

Le symbolisme des *Agnus Dei* est exprimé dans les huit vers suivants, composés par le pape Urbain V (1362-1370) pour être envoyés, en même temps que trois *Agnus Dei*, à l'empereur d'Orient Jean Paléologue :

Balsamus et munda cera cum chrismatis unda  
Conficiunt Agnum ; quod munus do tibi magnum,  
Fonte velut natum, per mystica sanctificatum.  
Fulgura desursum depellit et omne malignum :  
Peccatum frangit, ut Christi Sanguis, et angit :  
Praegnans servatur, simul et partus liberatur :  
Donaque fert dignis : virtutem destruit ignis :  
Portatus munde, de fluctibus eripit undae.

De tout temps les *Agnus Dei* ont été traités par les fidèles avec une grande vénération et souvent renfermés dans de petites boîtes en métal plus ou moins précieux, dont la forme et la décoration offrent la plus grande analogie avec celles des reliquaires. Ces boîtes, ordinairement munies d'un anneau de suspension et circulaires comme les anciens *Agnus Dei* eux-mêmes, portent en exergue la légende qui se trouve sur ceux-ci : AGNE (ou plus souvent encore AGNUS) DEI MISERERE MEI QUI CRIMINA TOLLIS, ou une autre prière. Elles sont souvent découpées à jour de manière à montrer une plus ou moins grande partie de la cire. Les parties réservées du métal sont tantôt disposées en simple croix grecque portant, à l'intersection de ses branches, un médaillon ciselé, gravé ou émaillé (fig. 448), tantôt repoussées en forme d'Agneau divin, de figure de saint ou de simple fleuron.

Les plus anciens *Agnus Dei* conservés jusqu'à nos jours ne remontent pas au delà du commencement du XIV<sup>e</sup> siècle ; mais ceux d'une époque postérieure se rencontrent assez fréquemment. Il en existe, notamment en Belgique, quelques-uns du XIV<sup>e</sup> ; entre autres, deux du pontificat de Jean XXII (1316-1344). Ce qui plus est, tous possèdent encore leur monture primitive.

Voici, classés autant que possible par ordre chronologique, les *Agnus Dei* et les custodes d'*Agnus Dei* datant de la période ogivale, dont la connaissance nous est parvenue ; ils sont tous circulaires :

1° A l'église de Notre-Dame à Tongres, un du pontificat de Jean XII (1316-1344), enchâssé dans une petite boîte d'argent doré et émaillé. Notre fig.

Fig. 448.



*Agnus Dei* avec custode au trésor de Notre-Dame à Tongres.

448, qui reproduit le revers de cet intéressant objet fera comprendre la manière dont il est monté. A l'intersection des branches de la croix, se trouve sur la face principale, l'Agneau divin ; sur le revers la sainte Vierge (fig. 448) ; les inscriptions sont : AGNE DEI MISERERE MEI QVI CRIMINA TOLLIS, et AVE MARIA GRACIA PLENA D(omi)N(v)S TECVM. Les figures, les rinceaux et les inscriptions se détachent sur un champ d'émail translucide bleu, jaune et rouge. L'*Agnus Dei*, qui a 0<sup>m</sup>06 de diamètre et 0<sup>m</sup>003 d'épaisseur, est recouvert d'une lame

de matière transparente, ressemblant à de la corne (mica?). Notre gravure permet de reconnaître, d'une manière vague il est vrai, l'empreinte même de l'Agneau dans la cire. — 2° Un *Agnus Dei* du même pontife est conservé à l'église de Maeseyck ; il est renfermé dans une cassette circulaire de cuivre repoussé et ciselé. Sur la face principale, en partie découpée à jour, on voit, sous une arcade trilobée, saint Jean Baptiste portant un disque orné de l'Agneau divin, son attribut iconographique. Le revers est formé d'une croix grecque de feuillage, également ajourée, au centre de laquelle se trouve l'Agneau divin. Les légendes sont : sur la face principale : THOMAS ANGLICVS FECIT FIERI ISTAM EPPRVNTAM ; et, sur le revers : AGNVS DEI MISERERE MEI QVI CRIMINA TOLLIS. — 3° Un, du même pontificat, fait partie du musée chrétien du Vatican. — 4° Le musée diocésain de Liège possède un disque en argent gravé, doré et émaillé qui formait, sans doute, primitivement la face principale d'un reliquaire d'*Agnus Dei*. Il provient de l'église de Kinroy près de Maeseyck, et se rapproche beaucoup, quant à la forme générale et au mode de décoration, de la petite boîte du trésor de Tongres que nous avons décrite ci-dessus. A l'intersection des branches de la croix, on a représenté le Sauveur en croix. On y lit la légende : AGNVS DEI QVI TOLLIS PECCATA MONDI (sic) MISERERE NOBIS. Ce disque nous semble dater de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. — 5° Au musée de la Société archéologique de Namur on conserve une petite boîte en plomb de la même époque

environ, provenant de Tongrenelle et ayant servi de custode à un *Agnus Dei*. Les deux faces de la custode sont identiques. Au centre d'un quadrilobe ajouré se trouve l'Agneau divin ; un jet de sang s'échappant de sa poitrine est recueilli dans un calice par un personnage coiffé d'une espèce de tiare ; un autre personnage, de petite dimension de même que le premier, est assis derrière l'Agneau. Dans le lobe au-dessous du groupe, un pélican se déchire les flancs pour nourrir ses petits. La légende est : O : AGNVS : DEI : QVI : TOLLIS : PECCATA : MV(n)DI : MI(serere) : NO(bis). — 6<sup>e</sup> A l'église de Saint-Léonard à Léau, on voit une petite boîte en métal de 6 1/2 centimètres de diamètre, décorée, sur la face principale, d'un Agneau placé au milieu de rinceaux ; et, sur le revers, d'un fleuron. Les caractères de l'ornementation de cette custode d'*Agnus Dei* placent son origine vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. — 7<sup>e</sup> Enfin, au trésor d'Aix-la-Chapelle existe une custode d'*Agnus Dei*, de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, en forme de monstrance pédiculée.

Voyez sur les *Agnus Dei* : 1<sup>o</sup> MOLANUS, *Oratio de Agnis Dei* dans *De historia SS. imaginum et picturarum* ; Lovanii, 1771, vol. in-4<sup>o</sup>, pp. 577-622 ; 2<sup>o</sup> Chanoine Du Bois, *Quelques mots sur les Agnus Dei*, dans le *Bulletin de la Société d'histoire du diocèse de Liège*, III, 1883, pp. 135-153 ; où l'on trouve des phototypies de l'*Agnus Dei* de Maeseyck, ainsi que des custodes de Kinroy, Tongrenelle, Maeseyck et Aix-la-Chapelle.

Il existe des médaillons de cire offrant une certaine ressemblance avec les *Agnus Dei* et que, cependant, on ne peut, en aucune manière, confondre avec eux. Nous voulons parler des *paste de' SS. martiri*, qui consistent dans des médaillons généralement d'une teinte foncée, composés de débris de cierge pascal, auxquels on a mélangé des cendres de martyrs. Le souverain pontife les distribue aux fidèles, qui les conservent avec soin et les vénèrent comme les reliques proprement dites.

8. **Armoires à reliques.** Les reliquaires, les vases sacrés, les évangélistes et autres objets précieux se conservaient régulièrement dans des armoires placées dans le chœur ou dans la trésorerie de l'église. Quelquefois ces armoires consistaient en de simples niches pratiquées dans l'épaisseur d'un mur ; d'autres fois elles formaient des constructions en pierre adossées à une paroi ; le plus souvent cependant c'étaient des meubles en bois plus ou moins richement décorés.

Au XIII<sup>e</sup> siècle, et même encore souvent au XIV<sup>e</sup>, ces meubles, d'une forme toujours simple et en harmonie avec leur destination, étaient principalement ornés de ferrures travaillées avec soin et de peintures exécutées sur les vantaux, rarement de sculptures. Les vantaux, sans encadrements, se compo-

saient d'une série de planches simplement jointives, doublées, du côté intérieur, par des ais posés en travers, et, du côté extérieur, par de riches peintures. Notre fig. 68, p. 47, reproduit un beau spécimen de vantail d'armoire à reliques du XIV<sup>e</sup> siècle, dont toute la décoration est obtenue au moyen des peintures.

Une des plus anciennes armoires d'église connues est celle d'Obasine, en France. « Elle se compose, dit Viollet-le-Duc, de pièces de bois de chêne d'un fort échantillon. Les deux vantaux, terminés en cintres à leur extrémité supérieure, sont retenus chacun par deux peintures en fer forgé. Deux verroux ou vertevelles les maintiennent fermés. On ne remarque sur la face de cette armoire, comme décoration, qu'un rang de dents de scie sur la corniche et de très petits cercles avec un point au centre, gravés régulièrement sous cette corniche et autour des cintres des vantaux. Les angles sont adoucis au moyen de petites colonnettes engagées. Ce meuble, qui paraît dater des premières années du XIII<sup>e</sup> siècle, était probablement peint, car on remarque encore quelques parcelles de tons rouges entre les dents de scie de la corniche. Les deux côtés de l'armoire d'Obasine sont beaucoup plus riches que la face; ils sont décorés d'un double rang d'arcatures portées par de fines colonnettes annelées. » *Dictionnaire du mobilier*, I, p. 4, où l'on trouve des gravures de cette curieuse armoire.

Deux autres armoires à reliques, également du XIII<sup>e</sup> siècle, mais plus importantes et plus riches que celle d'Obasine, sont conservées dans les cathédrales de Bayeux et de Noyon. Les faces extérieures de leurs vantaux entièrement couvertes de peintures à sujets, représentent, à Bayeux, des translations de reliques; à Noyon, de saints personnages. A Noyon, on a peint aussi, sur les faces intérieures, des figures d'anges jouant des instruments de musique ou portant des encensoirs et des chandeliers. Toute l'ornementation de ces meubles consiste en peintures et en ferrures. On trouve des gravures de ces armoires dans VIOLLET-LE-DUC, ouvrage cité, I, pp. 7 et 10, et dans DIDRON, *Annales archéologiques*, IV, p. 369.

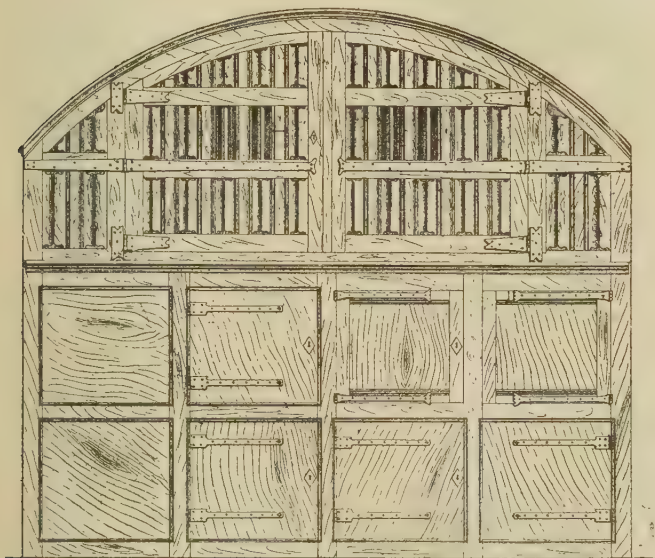
Dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et pendant la première partie du XIV<sup>e</sup>, la peinture et la sculpture furent, dans certains cas, employées simultanément pour la décoration des armoires à reliques; quelquefois même, les parties sculptées reçurent des dorures, des gaufrures ou des ornements coloriés. Dans la suite, la sculpture gagna peu à peu du terrain et finit, vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, par détrôner complètement la polychromie. Les vantaux des armoires



ne présentent plus, à partir de cette époque, des surfaces entièrement unies et recouvertes de peintures. Ils se composent alors de panneaux encadrés ou embrevés entre des montants et des traverses (voyez ci-dessus, p. 305, fig. 357, la gravure d'un panneau embrevé et décoré de cette manière), et sont traités de la même manière que les parties pleines des clôtures en bois dont nous avons parlé ci-dessus, p. 305. Parmi ces panneaux, les uns portent en relief des moulures dont les dessins imitent le tracé des meneaux dans les tympans des fenêtres (voyez ci-dessus, fig. 358 et 359), les autres sont couverts de rinceaux ou de l'ornement sculpté appelé feuille de parchemin, dont nous avons donné un exemple fig. 357. Un crêtage découpé à jour et dans lequel les montants viennent s'amortir en fleuron couronne souvent le meuble dans toute sa largeur.

Voici (fig. 449) une armoire du <sup>xv</sup>e siècle, pratiquée dans le mur sous une arcade, que l'on voit encore aujourd'hui dans la sacristie de Saint-Jacques à Tournai; elle a servi autrefois à renfermer les reliquaires et autres objets précieux du trésor de cette église. La devanture en bois de chêne, que repro-

Fig. 449.



Armoire du trésor de l'église de Saint-Jacques à Tournai. (<sup>xv</sup>e siècle).

(D'après CLOQUET, *Monographie de Saint-Jacques, à Tournai*).

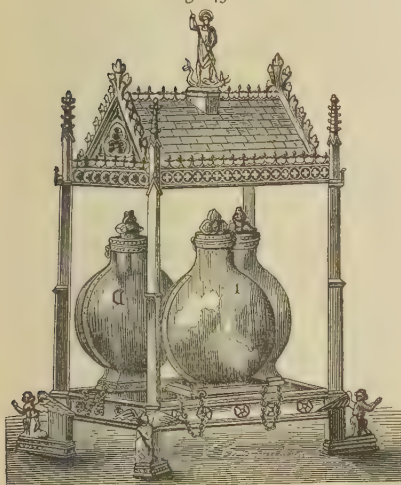
duit notre gravure, a conservé ses panneaux parcheminés et ses pentures ouvragées.

Les ferrures continuèrent, au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle, à contribuer pour une bonne part, moins large cependant que précédemment, dans la décoration extérieure des armoires à reliques. Les pentures de cette époque, composées régulièrement d'une simple bande de tôle embrassant toute la largeur du vantail, sont découpées à jour de manière à figurer des rinceaux, parfois même des inscriptions; les entrées de serrure se distinguent aussi par la richesse de leur travail. Les pentures, les entrées de serrure et, en général, toutes les ferrures, n'étaient pas alors entaillées dans le bois comme elles le sont aujourd'hui; elles se fixaient sur les vantaux, au moyen de clous; et l'on interposait, entre elles et le bois du vantail, des morceaux de cuir ou de drap rouge, visibles à travers les ajours de la serrurerie et débordant souvent la ferrure par une petite fraise.

9. **Vases aux saintes huiles.** Le jeudi saint de chaque année, l'évêque bénit solennellement, pendant l'office qu'il célèbre dans sa cathédrale, trois espèces d'huile, qui sont ensuite distribuées aux églises du diocèse. Ce sont : 1<sup>o</sup> l'huile des catéchumènes, 2<sup>o</sup> l'huile des infirmes et 3<sup>o</sup> le saint chrême. On se sert de la première dans la bénédiction des fonts baptismaux, l'administration du baptême, l'ordination des prêtres, la consécration des autels, le couronnement des rois et des reines; l'huile des infirmes est nécessaire pour donner l'extrême onction et bénir les cloches; enfin le saint chrême est employé pour les sacrements de baptême et de confirmation, pour la consécration des évêques, des calices et des patènes, ainsi que pour la bénédiction des cloches.

On trouve encore aujourd'hui, dans quelques cathédrales, de grands vases datant de la période ogivale et ayant servi autrefois à la bénédiction des saintes huiles pour la cérémonie du jeudi saint. La cathédrale de Cologne en possède qui remontent au commencement du XIV<sup>e</sup> siècle; ils ont la forme d'une cruche ansée, fortement profilée, et mesurent 0<sup>m</sup>48 de hauteur; le diamètre de leur base est de 0<sup>m</sup>23. Dans le trésor de la cathédrale de Gran en Hongrie, on voit trois cornes de buffle montées en argent doré plus richement, mais de la même manière, que la corne de Maestricht que nous avons reproduite ci-dessus, p. 391, fig. 441. Elles sont portées sur des pieds semblables à ceux des monstrances-reliquaires, et munies de couvercles d'un travail délicat, ornés de statuettes et de fleurons. Les pieds et les montures,

Fig. 450.

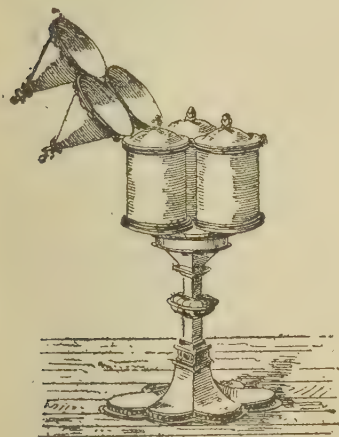


Vase aux saintes huiles à l'église de Saint-Michel à Louvain. (xv<sup>e</sup> siècle).

Hauteur : 0<sup>m</sup>175; pied : 0<sup>m</sup>194 sur 0<sup>m</sup>138.

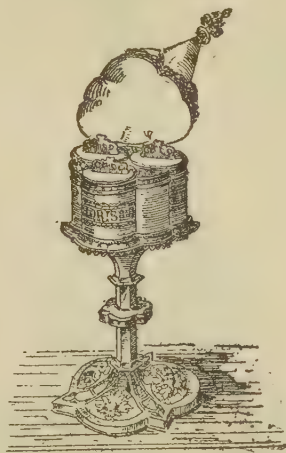
sistent dans des coffrets, rectangulaires ou ovales, de bois recouvert de cuir,

Fig. 451.



Chrismatoires triples du xv<sup>e</sup> siècle,  
à la cathédrale de Cologne.

Hauteur : 0<sup>m</sup>253.



à l'église de Gräfrath.

Hauteur : 0<sup>m</sup>26.

(D'après la *Revue de l'art chrétien*.)

qui sont d'argent doré, datent du xv<sup>e</sup> siècle. Ces intéressants objets ne sont hors d'usage que depuis l'année 1877; le plus grand, qui mesure environ 0<sup>m</sup>68 de hauteur, a été reproduit dans DANKO, *Geschichtliches, beschreibendes und urkundliches aus dem Granner Domschatz*, pl. XXII.

Outre ces vases de grande dimension, dans lesquels l'évêque faisait la bénédiction des huiles pour tout un diocèse, parfois même pour plusieurs, il y avait des récipients plus petits, qui ne devaient contenir que les saintes huiles pour un doyenné ou une grande ville. Quelques-uns con-

Fig. 452.

divisés intérieurement en trois compartiments pouvant recevoir chacun un flacon. D'autres, en métal plus ou moins précieux, se composent de trois vases, ordinairement cylindriques, groupés et réunis par la soudure, ou simplement juxtaposés. A cette dernière catégorie appartient le vase de l'église de Saint-Michel à Louvain, que reproduit notre fig. 450; il est en argent doré partiellement, et date du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. Les petits récipients, au lieu d'être cylindriques, ont la forme de gourdes et sont posés sous un riche baldaquin surmonté d'une statuette de Saint-Michel. Jusqu'au milieu du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, Louvain faisait partie du diocèse de Liège, et l'église de Saint-Michel, située près de la porte d'entrée de la ville, à l'endroit occupé actuellement par le marché aux grains, était la première qu'on rencontrait en arrivant de Liège. Le vendredi ou le samedi saint on y apportait de la ville épiscopale les saintes huiles nouvellement bénites, et le jour de pâques, le clergé de la paroisse décanale de Saint-Pierre venait processionnellement les chercher et les conduisait à son église, où on les distribuait ensuite aux autres paroisses de la ville. Cet usage, qui a persisté jusqu'en 1872, fournit la raison de la présence d'un vase de grandeur extraordinaire dans l'église de Saint-Michel de Louvain.

Les vases renfermant les saintes huiles pour le moment même où l'on doit s'en servir dans l'administration des sacrements et dans les différentes onctions des bénédictions, sont régulièrement plus petits que ceux dont nous venons de parler, et peuvent être partagés en deux classes. Ceux de la première classe, destinés à contenir à la fois les trois espèces d'huiles, sont triples comme ceux des doyennés, dont ils ne diffèrent guère que par leur dimension moindre. Ils se composent presque toujours de trois cylindres

Fig. 453.



Chrismatoire triple du <sup>xv</sup><sup>e</sup>-<sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle  
à l'église de Hensies (Hainaut).

Hauteur : 0<sup>m</sup>214.

(D'après la *Revue de l'art chrétien*.)

creux, munis d'un couvercle conique et disposés autour d'un noyau (fig. 451 et 452), plus rarement alignés (fig. 453). Les uns sont pédiculés, les autres sans pied.

Nous donnons (fig. 451 à 453), trois spécimens de vases triples.

Les vases dans lesquels les trois espèces de saintes huiles sont superposées dans des boîtes se vissant l'une sur l'autre ne se rencontrent qu'exceptionnellement.

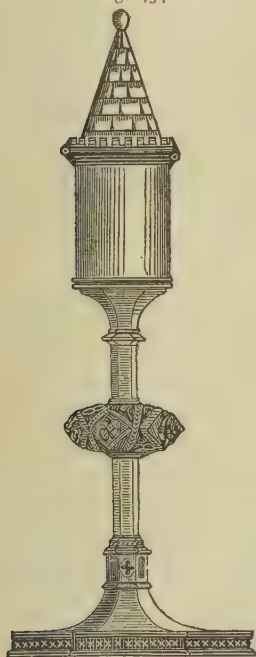
Pour distinguer les différentes



huiles, on marque les vases de lettres différentes : I désigne l'huile des malades, *oleum Infirmorum* ; C, le saint chrême, *Chrisma*. Pour l'huile des catéchumènes on se sert tantôt de la lettre S, *oleum Sacrum* ; tantôt de la lettre O, *Oleum*, ou même de la lettre E, du grec ἔλαιον, huile. Comme chacune de ces huiles ne sert pas toujours dans les mêmes cérémonies, et qu'on doit pouvoir porter au loin l'huile des malades, chaque petit vase peut ordinairement se détacher du noyau central.

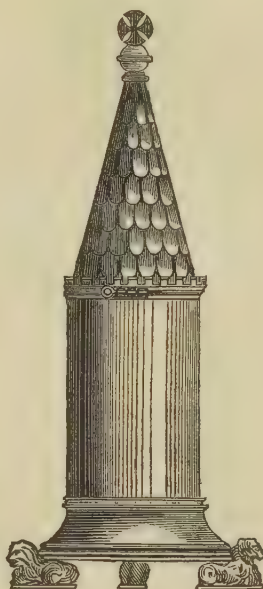
La seconde classe des vases pour l'usage immédiat des saintes huiles comprend ceux qui ne renferment qu'une seule espèce, ordinairement l'huile des infirmes. Ils ont presque toujours la forme cylindrique et se ferment au moyen d'un couvercle en forme de cône. Les uns sont munis, les autres dépourvus de pied. Nos fig. 454 à 456 reproduisent des chrismatoires de ce genre datant du <sup>xv</sup>e siècle et conservés, le premier au béguinage, et le second chez les Sœurs-Noires de Louvain ; le troisième à l'église de Neuerburg en Allemagne.

Fig. 454.



Chrismatoires du <sup>xv</sup>e siècle,  
à l'église du béguinage à Louvain.  
Hauteur : 0<sup>m</sup>25 ; diamètre du pied : 0<sup>m</sup>11.

Fig. 455.



chez les Sœurs-Noires à Louvain.  
Hauteur : 0<sup>m</sup>17 ; diamètre du pied : 0<sup>m</sup>06.

Fig. 456.



Chrismatoire du x<sup>v</sup>e siècle,  
à Neuerburg.  
(D'après la *Revue de l'art chrétien*.)

Il est encore d'autres formes qu'affectent parfois les différentes classes de vases aux saintes huiles dont nous venons de parler; mais elles sont si exceptionnelles que nous ne croyons pas devoir les mentionner ici. On pourra consulter à leur sujet la notice de M. Schnutgen, de Cologne, que nous citons ci-dessous.

Voyez sur les vases aux saintes huiles, dans la *Revue de l'art chrétien*, 1884 : 1<sup>o</sup> pp. 146-153, un article de M. le professeur Helleputte; et 2<sup>o</sup> pp. 454-462, un article de M. le vicaire Schnutgen de Cologne.

10. **Couronnes suspendues au-dessus de l'autel.** Ces couronnes, appelées *votives*, comme nous l'avons dit ci-dessus, I, p. 483, restèrent en usage au moins pendant une partie de la période ogivale, et conservèrent la forme qu'elles avaient précédemment : celle d'un cercle de métal, dont l'éclat était souvent rehaussé par des pierreries et des émaux. On en fabriqua quelques-unes directement pour le service de l'autel; d'autres, portées par les souverains comme insigne de leur royauté, entrèrent en possession des églises par la généreuse libéralité des princes.

Dans un inventaire du trésor de la collégiale, aujourd'hui cathédrale, de Saint-Aubain à Namur, dressé le 18 mai 1218 (1), est mentionnée une couronne de cuivre qui était suspendue au-dessus de l'autel, *corona cuprea pendens super altare*; elle appartenait probablement à la première classe des couronnes votives.

Les dons royaux ne manquèrent pas au XIII<sup>e</sup> siècle; nous n'en citerons que quelques-uns faits par des rois de France. En 1222, Philippe Auguste fit présent de sa couronne royale à l'abbaye de Saint-Denis près de Paris. En 1261, saint Louis donna à la même abbaye trois couronnes royales, afin qu'aux jours solennels on en décorât l'autel (2).

(1) Cet intéressant inventaire a été publié dans les *Analectes pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique*, I, p. 52.

(2) « Notum facimus, quod nos duas coronas aureas cum lapidibus pretiosis, que ab

Nous avons mentionné ci-dessus, p. 352, la couronne-reliquaire envoyée, en 1267, aux Dominicains de Liège. Nous passons sous silence d'autres dons de couronnes votives, faits aux églises par les rois et les empereurs ; nous nous contenterons, en finissant, de signaler à nos lecteurs la couronne de Marguerite d'York, femme du duc Charles le Téméraire, que possède encore de nos jours le trésor d'Aix-la-Chapelle. La présence de nombreuses couronnes dans les trésors d'église au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle est attestée par les anciens inventaires ; toutefois l'usage de les suspendre au-dessus des autels paraît avoir été abandonné dès le <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, car on n'en trouve plus de traces ni dans les miniatures ni dans les peintures postérieures à cette époque.

On voit, au musée royal d'antiquités de Bruxelles, une couronne fleuronée en argent doré, couverte de pierreries, qui, après avoir servi primitivement comme insigne royal ou princier, pourrait bien avoir été transformée plus tard en couronne votive. Elle date du <sup>xii</sup><sup>e</sup> ou du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle.

II. **Couronnes de lumières.** Les couronnes de lumières de la période ogivale sont ou *suspendues* ou *pédiculées*.

Les couronnes *suspendues*, qui furent en usage dès les premiers siècles du christianisme, arrivèrent à leur plus grand développement au <sup>xi</sup><sup>e</sup> et au <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle ; voyez ci-dessus, I, p. 485. Pendant la période ogivale, elles perdirent beaucoup de leur importance, et les très grandes, datant de cette époque, ne se rencontrent que rarement ; en Allemagne, on en trouve quelques-unes de dimensions assez fortes et d'un travail remarquable.

Il est probable qu'en Belgique la plupart des grandes églises possédaient autrefois des couronnes plus ou moins importantes, mais toutes ont disparu depuis longtemps. Une des plus grandes et des plus riches était sans doute celle que l'on voyait encore, vers la fin du siècle dernier, au centre du transept de la cathédrale de Liège.

Nous donnons (fig. 457) une petite couronne de lumières en fer forgé, du commencement du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, qui existe à l'église paroissiale de Bastogne.

inclite recordationis rege Philippo, avo nostro, pro coronandis regibus et reginis Francorum olim facte, in thesauris regiis servabantur, et unam coronulam auream cum lapidibus pretiosis, quam consuevit rex die coronacionis sue in prandio deportare, dilectis nostris abbati et conventui sancti Dionisii in Francia custodiendas commisimus et deposuimus in thesauro ecclesie memorati gloriosissimi martiris Christi, ut de ipso thesauro cum aliis indumentis et ornamentis regalibus pro coronandis regibus et reginis assumantur, et in sollempnitatibus precipuis circa altare, una cum aliis coronis regum Francorum, ad ornatum et decorem altaris ejusdem, secundum quod de coronis aliis consuevit, collocentur. » *Lettre de saint Louis à l'abbé de Saint-Denis.*

Fig. 457.



Couronne de lumière, en fer forgé,  
à l'église de Bastogne. (xvi<sup>e</sup> siècle).  
Diamètre : 1<sup>m</sup>40.

Elle peut porter vingt-huit cierges, et est ornée de rinceaux, de rosettes, et de quatre écussons.

Au xv<sup>e</sup> siècle apparaissent les lustres, qui devinrent communs en peu de temps, et finirent par se substituer aux couronnes dès le commencement de la période de la renaissance. La chapelle de l'hôpital Saint-Jean à Bruges possède un superbe lustre en cuivre pour seize cierges de la fin du xv<sup>e</sup> siècle; les branches, qui ont la forme de ceps de vigne, se

rattachent à une tige se terminant, à la base par une tête de dragon, et au sommet par une statuette de la sainte Vierge dans une auréole rayonnée. On en voit, de très beaux, en fer forgé et datant de la même époque : 1<sup>o</sup> à l'église de Saint-Pierre de Louvain; et 2<sup>o</sup> à l'église de Notre-Dame à Aerschot (1).

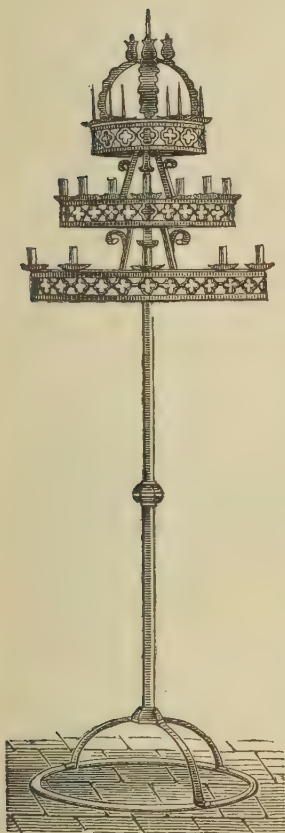
Les couronnes de lumières *pédiculées* sont régulièrement en fer forgé et se composent presque toujours d'un trépied d'où s'élève une tige verticale, ornée d'un ou de plusieurs nœuds. Au sommet de cette tige sont fixés, à diverses hauteurs, deux ou un plus grand nombre de cercles ou de polygones, de diamètres différents, garnis de pointes et de bobèches destinées à recevoir des cierges. Les cercles sont mobiles et peuvent tourner autour de la tige qui leur sert de support; cette disposition permet aux fidèles d'amener devant soi les pointes et les bobèches vides pour y fixer les cierges d'offrande. Ces couronnes étaient surtout en usage dans les églises où de nombreux pèlerins venaient vénérer les reliques ou la statue de quelque saint. Les plus anciennes couronnes pédiculées connues ne remontent pas au delà du xv<sup>e</sup> siècle.

C'est en Belgique qu'on trouve les plus belles couronnes de ce genre. Nous en donnons (fig. 458 et 459) deux très intéressantes, en fer forgé, qui

(1) Voyez, sur les couronnes de lumières et les lustres de la période ogivale conservés en Allemagne, ОТЕ, *Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie*, 5<sup>e</sup> éd., I, p. 159-162.



Fig. 458.



Couronne de lumières pédiculée  
à la cathédrale de Tournai.  
(xv<sup>e</sup> siècle).

Fig. 459.



Couronne de lumières pédiculée  
à Chapelle-à-Wattines (Hainaut).  
(xv<sup>e</sup> siècle).  
Hauteur : 2<sup>m</sup>05.

peuvent être proposées comme modèles aux artistes. Celle de Tournai (fig. 458), très simple, se compose de trois cercles en tôle superposés et découpés de manière à former des quatre-feuilles ; l'autre (fig. 459), de Chapelle-à-Wattines (Hainaut), n'a que deux cercles, mais est beaucoup plus riche en ornements, tels que redents, fleurs de lis, etc., et conserve des traces de polychromie. Dans le cercle inférieur on a découpé l'inscription suivante :

*Ave Maria gratia plena benedicta tu in mulieribus et benedictus.* Une

Fig. 460



Croix processionnelle du XIII<sup>e</sup> siècle, à la chapelle de la Sainte-Croix à Goyck.

Hauteur totale 0<sup>m</sup>63; largeur : 0<sup>m</sup>23.

couronne semblable, portant l'inscription : *Ave Maria gratia plena Dominus tecum virgo serena*, se trouve à l'église de Deux-Acren (Hainaut). Il existe encore des couronnes de lumières en fer très remarquables à Lierre, à Ypres, à Hal et à Godveerdegem.

12. **Croix d'autel et de procession.** Nous avons dit ci-dessus, I, p. 485, que jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle il n'y a pas eu de distinction entre les croix d'autel et les croix processionnelles ou stationnelles. La même croix servait à deux usages : on la plaçait sur l'autel en la fixant dans un pied, et on la portait en procession au bout d'une longue hampe.

Les riches croix-reliquaires à double traverse, dont nous avons parlé ci-dessus, p. 339, ont peut-être été aussi employées quelquefois comme croix d'autel et de procession.

Il y a aussi des croix d'autel dans lesquelles sont enchâssées des reliques autres que celles de la vraie Croix; mais ces croix n'ont qu'une seule traverse. Les reliques,

soigneusement enveloppées, sont protégées par de gros cabochons ou renfermées dans de petites boîtes fixées sur la face principale de la croix. La plupart de ces croix sont en bois recouvert de plaques métalliques. Au XIII<sup>e</sup> siècle, leur face principale est ornée d'émaux, de pierreries en cabochon, de filigranes, de rinceaux et de ciselures. L'image du divin Crucifié y paraît rarement, surtout sur les plus anciennes; on y trouve plutôt des figures

Fig. 461.



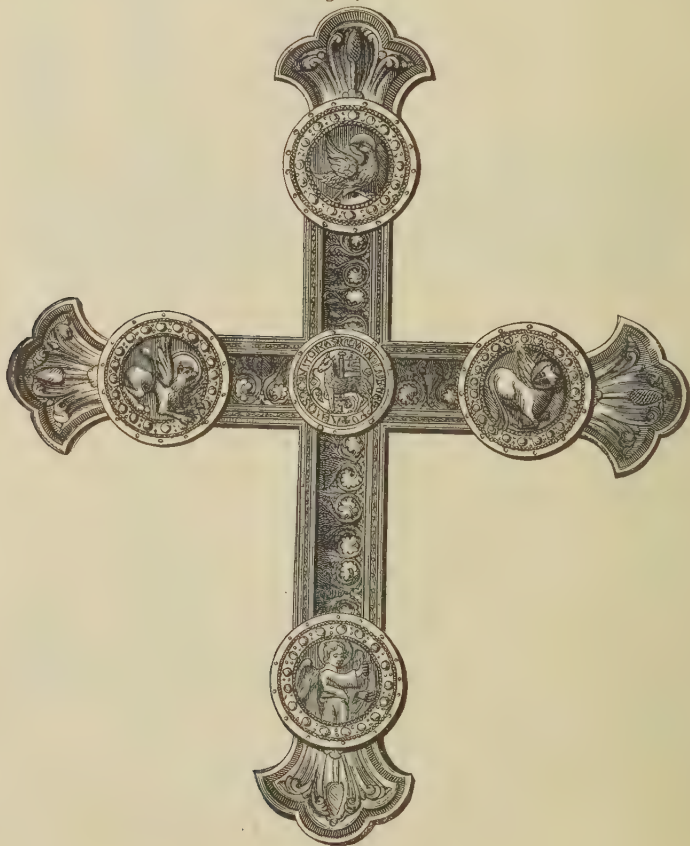
Face principale de la croix processionnelle de Beveren près Roulers. (XIII<sup>e</sup> siècle).

symboliques, telles que l'Agneau divin, les personnifications de l'Église et de la Synagogue, ou bien aussi le Sauveur ressuscité et glorieux au milieu des symboles des évangélistes. Leur revers est ordinairement couvert de figures et d'ornements peints ou gravés.

Les croix processionnelles sans reliques, qui formaient la règle, présentent généralement les mêmes formes que celles avec reliques, seulement elles portent presque toujours l'image du Sauveur.

Nous donnons (fig. 460) une croix processionnelle, en cuivre rouge doré, de la dernière moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, conservée dans la chapelle de la Sainte-Croix à Goyck (Brabant). La face principale — celle que reproduit notre gravure — est ornée de l'image du Christ et des symboles des quatre évan-

Fig. 462.

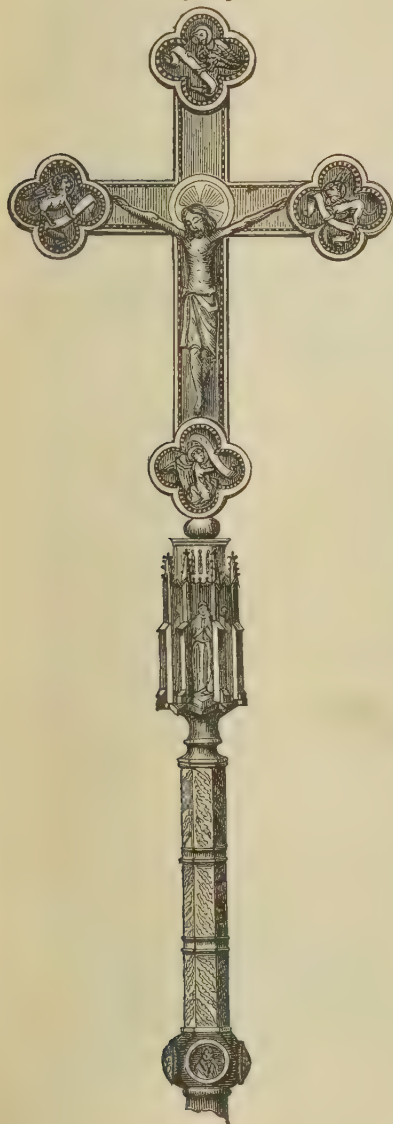


Revers de la croix processionnelle de Beveren près Roulers. (xiii<sup>e</sup> siècle).



gélistes; le revers, couvert de rinceaux ciselés, porte, dans un quatre-feuilles

Fig. 463.



fixé au point d'intersection des branches de la croix, la figure du Sauveur, souverain juge, assis et tenant les bras levés pour montrer les plaies de ses mains. Aux médaillons quadrilobés, où, sur la face principale, sont renfermés les symboles des évangélistes, correspondent, sur le revers, des scènes ayant trait au jugement dernier : au sommet, un ange sonnante de la trompette; au pied, un mort ressuscité sortant du tombeau; enfin aux extrémités de la traverse, des anges tenant des instruments de la passion, l'un la croix, l'autre la lance et la couronne d'épines.

Comme cela s'observe dans quelques croix, deux branches se détachent du pied et servent de supports aux statuette de la sainte Vierge et de saint Jean. Les donateurs de l'objet, un homme et une femme, sont agenouillés sur le pied; à côté de chacun d'eux se trouve un écusson émaillé de ses armoiries.

Nos fig. 461 et 462 reproduisent la face principale et le revers d'une croix d'autel et de procession, qui date probablement aussi du XIII<sup>e</sup> siècle. Cette croix remarquable appartient à l'église de Beveren près de Roulers.

Au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle, on décora souvent d'ornements à forme architecturales, et même de sta-

Croix processionnelle du xv<sup>e</sup> siècle, au trésor de Notre-Dame à Tongres.

tuettes placées sous des dais, la douille servant à fixer la croix sur une hampe ou sur un pied. Nous donnons (fig. 463) une croix processionnelle du <sup>xv</sup>e siècle, formée de plaques d'argent en partie dorées, que l'on voit au trésor de Notre-Dame à Tongres. Le nimbe du Christ est en émail translucide. Autour de la douille à formes architecturales, on voit, sous des dais, six statuettes d'argent, représentant la sainte Vierge, saint Pierre, saint Materne, saint Servais, saint Lambert et saint Remacle. La hampe, en bois recouvert

Fig. 464.



Croix processionnelle en cristal de roche, au trésor de Saint-Servais à Maestricht.

de lames d'argent en partie dorées et décorées de feuillages sur fond niellé, porte quatre nœuds sphériques, munis chacun de six boutons ornés alternativement des bustes de la sainte Vierge et de saint Materne, estampés et retouchés au ciselet.

Il n'est pas rare de rencontrer aussi des croix processionnelles, avec ou sans reliques, formées de plusieurs morceaux de cristal réunis entre eux et montés en argent ou en cuivre doré. Telle est celle du trésor de Saint-Servais à Maestricht que reproduit notre fig. 464.

Les croix des pays méridionaux de l'Europe sont généralement plus massives que celles de nos contrées, et les symboles des évangélistes sont reportés sur le revers, où l'on voit au point d'intersection des branches, le Christ assis, enseignant et bénissant ; ils sont remplacés sur la face principale : au sommet, par l'Agneau divin ou un ange ; au pied, par Adam sortant du tombeau ; et sur les bras de la croix, par la sainte Vierge et l'apôtre saint Jean.

En Espagne et en Portugal ordinairement, et parfois aussi dans nos contrées, la douille est décorée d'un travail à formes architecturales très compliqué, composé de pinacles, de contreforts et d'arcs-boutants. Régulièrement aussi, au <sup>xv</sup>e siècle, la croix est toute bordée d'un crêtage fleuroné (fig. 465).

Les riches pieds dans lesquels on fixait la croix pour la placer sur l'autel et que nous avons fait connaître ci-dessus I, p. 487, restèrent en usage pendant le <sup>xiii</sup>e siècle. Après cette époque, ils sont moins ornés et moins remarquables par leur symbolisme.

Lorsque, au <sup>xiv</sup>e et principalement au <sup>xv</sup>e siècle, on multiplia les chapelles

Fig 465



Croix d'autel, de cristal montée en cuivre doré. (xv<sup>e</sup> siècle).

Hauteur : 0<sup>m</sup>59.

et les autels dans une même église à cause de l'accroissement extraordinaire des fondations de messes (voyez ci-dessus, p. 16), on introduisit l'usage des croix d'autel proprement dites, c'est-à-dire attachées à demeure et soudées à leur pied. La croix de l'autel principal seule restait libre et pouvait servir à volonté de croix d'autel et de croix processionnelle. Il est très probable que, vers la même époque, on commença également à faire des croix destinées uniquement aux processions. Nous donnons (fig. 465) une croix d'autel unie indissolublement à son pied, qu'on trouve au trésor de Tongres; elle date du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle et se compose de différents morceaux de cristal réunis dans une monture en cuivre doré. Le même trésor possède encore d'autres croix du même genre.

13. **Chandeliers.** Il y avait, pendant la période ogivale, quatre espèces principales de chandeliers : les chandeliers *d'autel*, les chandeliers *d'élévation*, les chandeliers *pascals* et les chandeliers à *cinq* ou *sept branches*; auxquels on peut ajouter les chandeliers *placés aux côtés des catafalques*, les *branches à cierges* et les *girandoles*.

A. *Chandeliers d'autel.* L'usage de placer deux chandeliers sur l'autel fut introduit, en certains endroits, vers la fin de la période romane, et devint

Fig. 466.



Fig. 467.



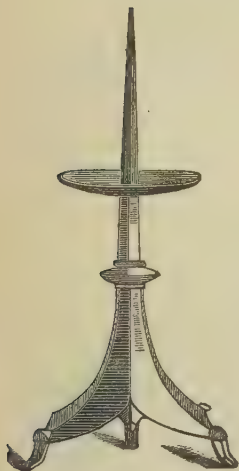
Chandeliers d'autel, du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle,  
au cabinet de M. Berraud à Beauvais (France).      à Klosterau en Bavière.



général au XIII<sup>e</sup> siècle. Aussi Durand de Mende, qui écrivait à cette époque, en parle-t-il comme d'une chose qui, de son temps, se pratiquait partout. « Aux coins de l'autel, dit-il, se trouvent deux chandeliers pour signifier la joie des deux peuples qui se réjouirent à cause de la naissance du Christ. Ces chandeliers, au milieu desquels se voit la croix, portent des cierges allumés. » *Rational*, liv. I, ch. III, n<sup>o</sup> 27.

Les chandeliers d'autel du XIII<sup>e</sup> siècle offrent une grande ressemblance avec ceux de la période romane. Comme eux, ils sont en métal et se composent régulièrement d'un pied reposant sur trois pattes ou griffes, d'un nœud et d'un bassinet muni d'une pointe ; ils sont cependant moins ornés. C'est ainsi, par exemple, qu'on n'y voit plus qu'exceptionnellement les animaux fantastiques en forme de lézard ou de dragon ailé qui supportent le bassinet de presque tous les chandeliers romans ; voyez ci-dessus I, p. 487.

Fig. 468.



Chandelier d'autel, du XIII<sup>e</sup> siècle,  
à l'Isle-Adam (France).

Hauteur : 0<sup>m</sup>14.

II<sup>e</sup> ÉD. t. 2.

Fig. 469.



Chandelier d'autel, du XIV<sup>e</sup> siècle, à l'église  
de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle.

Hauteur : 0<sup>m</sup>228.

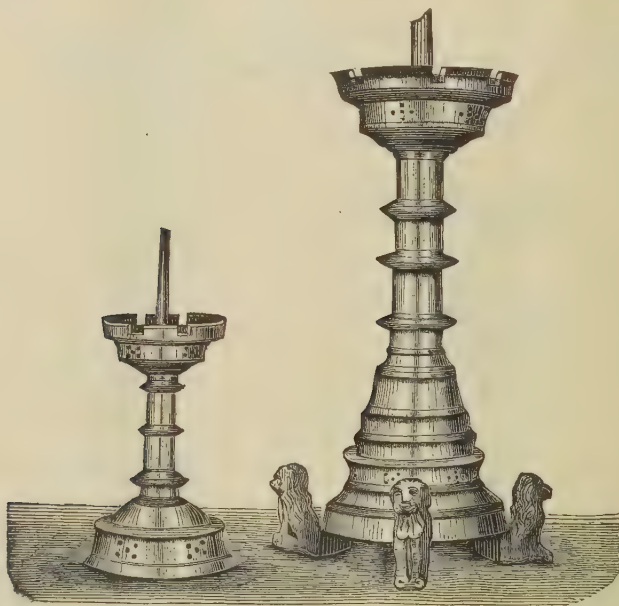
Une forme qui semble avoir été très commune au XIII<sup>e</sup> siècle est celle des deux chandeliers que reproduisent nos fig. 466 et 467. Le premier appartient à M. Berraud, amateur d'antiquités à Beauvais; l'autre fait partie du trésor d'une abbaye en Bavière. Ils sont tous les deux en cuivre émaillé et doré. Deux chandeliers à peu près semblables existent au musée royal d'antiquités à Bruxelles. On rencontre aussi quelquefois des chandeliers d'une forme beaucoup plus simple; tel est celui que donne notre fig. 468, et qui provient de l'Isle-Adam (France). Il en est même qui ne se composent que d'une simple pointe fixée sur un pied.

Au XIII<sup>e</sup> siècle, comme précédemment, les chandeliers sont peu élevés. Leur hauteur varie le plus souvent entre 15 et 25 centimètres. Quelquefois cependant, mais rarement, on en trouve, surtout vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, qui ont leur tige munie de deux ou trois nœuds et atteignent 50 centimètres environ.

L'usage de ne placer sur l'autel que deux chandeliers peu élevés persista

Fig. 470.

Fig. 471.



Chandeliers d'autel du xv<sup>e</sup> siècle,  
à l'église de Saint-Amand à Jupille. . . à l'église de Saint-Gengulfe à Saint-Trond.

Hauteur : 0<sup>m</sup>22.

Hauteur : 0<sup>m</sup>46.

jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle. « Ces chandeliers, remarque avec justesse Didron, très humbles de dimensions, n'étaient pas, comme ceux d'à présent, des machines gigantesques, moins propres, tant est mince le filet de lumière qui sort de leur *souche*, à éclairer les assistants qu'à effrayer les officiants dont elles menacent continuellement la tête. » *Annales archéol.*, XIII, p. 10.

Aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, les nœuds de la tige sont remplacés par des bagues, le plus souvent au nombre de deux ou de trois; il y a toutefois des exemples, principalement pour le XIV<sup>e</sup> siècle, où la tige n'est encore munie que d'une seule bague. Nous donnons (fig. 469 à 471) trois chandeliers de cette époque : le premier est du XIV<sup>e</sup> et les deux autres du XV<sup>e</sup> siècle.

Fig. 472.

Fig. 473.



Chandeliers à trois branches, de la collection de M. Gu. t. Vermeersch. (XV<sup>e</sup> siècle).  
(D'après *L'art ancien à l'exposition nationale belge de 1880.*)

Le chandelier d'Aix-la-Chapelle (fig. 469) est en argent doré; ceux de Jupille (fig. 470) et de Saint-Trond (fig. 471) sont en laiton. On conserve, à l'église de Léau, un nombre considérable de chandeliers, grands et petits, semblables à celui de Saint-Trond. Il en existe également à l'hôpital Saint-Jean à Bruges et à l'église de Saint-Jacques à Louvain.

On trouve aussi des chandeliers de cette forme à deux et à trois lumières. Nous en donnons (fig. 472 et 473) deux exemples du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, qui ont chacun trois branches munies de bobèches. Tous les deux sont en laiton, et font partie de la collection de M. Gust. Vermeersch à Bruxelles.

A la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> et au commencement du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, les chandeliers ont souvent leurs nœuds, leur pied et leur bassinot bosselés et godronnés, et leur tige contournée en spirale. Notre fig. 474, qui représente un chandelier d'acolyte, conservé à l'église de Sainte-Anne à Bruges, fera comprendre les changements introduits dans la forme des chandeliers vers le déclin de la période ogivale. Ce chandelier date de 1500 environ.



Fig. 474.

Chandelier d'acolyte, à l'église de Sainte-Anne à Bruges. (Commencement du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle.)

B. *Chandeliers d'élévation.* Ce nom a été donné à des chandeliers destinés à porter des cierges qu'on allumait immédiatement avant l'élévation de la sainte Hostie et qu'on n'éteignait qu'après la communion du prêtre. Ces chandeliers, régulièrement au nombre de deux et placés aux côtés de l'autel, étaient beaucoup plus élevés que les chandeliers d'autel; ils mesuraient le plus souvent d'un à deux mètres de hauteur. Il existe, au trésor de Notre-Dame de Tongres, quatre de ces chandeliers qui paraissent dater du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle.

C. *Chandeliers pascals.* Le chandelier pascal, dit l'auteur du *Catalogue de l'exposition de Malines en 1864* (p. 45), était anciennement un grand chandelier que l'on plaçait au côté nord du chœur depuis le samedi saint jusqu'à l'ascension. Les chandeliers de cette nature sont assez rares aujourd'hui. En Angleterre, ils sont devenus la proie des protestants et il n'en existe plus un seul. En France, ceux qui avaient échappé aux modernisateurs du <sup>xviii</sup><sup>e</sup>



siècle ont été détruits à la révolution. On en rencontre encore en Allemagne, mais c'est peut-être la Belgique qui en a conservé le plus grand nombre, et certes celui de Léau est le plus beau qui existe en Europe.

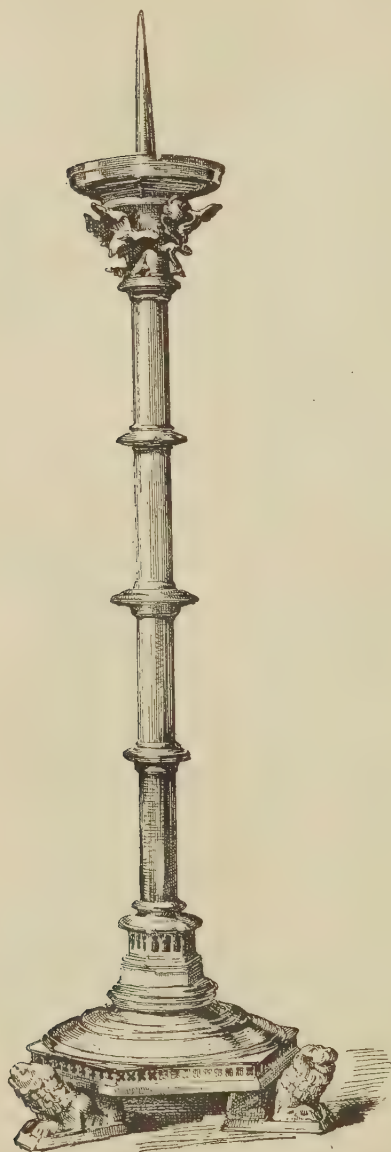
» La coutume de brûler le cierge pascal remonte à une très haute antiquité et symbolise admirablement la résurrection de Notre-Seigneur. Le cierge pascal est comparé, dans l'office du samedi saint, à la colonne de feu qui, pendant les ténèbres de la nuit, guidait le peuple d'Israël dans sa marche. De même que la colonne précéda les Israélites jusque dans la terre promise, le cierge pascal précède les néophytes jusqu'aux fonts baptismaux. Il avait autrefois des dimensions correspondant au symbolisme qu'on y rattache. Ainsi à Reims il pesait 30 livres, à Chartres 72 livres ; à Rouen il était de 40 livres et avait 25 pieds de hauteur. Merati dit qu'il est convenable que le poids du cierge ne soit pas inférieur à 8 ou 10 livres. A l'église de Saint-Jean-de-Latran à Rome, le diacre montait sur une chaire roulante pour l'allumer ; ce mode semble avoir été assez général. A Coutances, on allumait le cierge pascal du haut du triforium, et, à Durham, par un trou ouvert dans la voûte du chœur. La lumière d'un tel cierge était parfaitement visible par toute l'église en plein jour.

» La croix qu'on y trace actuellement rappelle l'ancienne coutume d'inscrire, sur le cierge même, la table pascale, laquelle commençait par une croix. Plus tard on inscrivait cette table sur un feuillet de vélin que l'on attachait au cierge à hauteur d'homme. Elle indiquait l'année depuis la création, depuis l'Incarnation, depuis la fondation de l'église où le cierge était placé, du pontife et du souverain régnant, l'épacte, le nombre d'or, la lettre dominicale, ainsi que toutes les fêtes mobiles à partir de pâques. Cette table était autrefois lue à haute voix par le diacre après qu'il avait chanté le *praeconium paschale*, dont elle formait apparemment une partie ; puis elle était exposée à la vue des fidèles pendant tout le temps que le candélabre se trouvait aux côtés de l'autel.

» Le cierge pascal, avant d'être allumé, symbolise le Christ au tombeau ; après, le Christ ressuscité ; le lumignon, son âme ; la cire produite par des abeilles vierges, son corps formé dans le sein immaculé de Marie ; la lumière, sa divinité. Allumé avec le feu nouveau, il nous figure la doctrine et la grâce que le Christ est venu apporter à la terre. Les grains d'encens qu'on attache au centre ainsi qu'aux extrémités de la croix symbolisent les cinq plaies de Notre-Seigneur ressuscité. »

On attachait ordinairement à la tige du chandelier pascal un petit lutrin

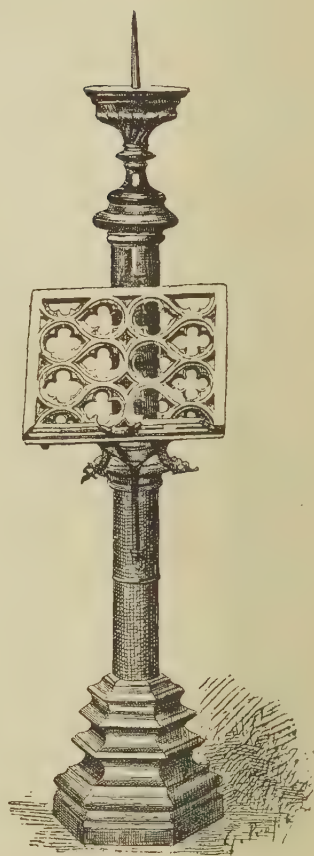
Fig. 475.



Chandelier pascal du xiv<sup>e</sup> siècle,  
à l'église de Notre-Dame à Tongres.

(D'après *L'art ancien à l'exposition nationale belge de 1880.*)

Fig. 476.



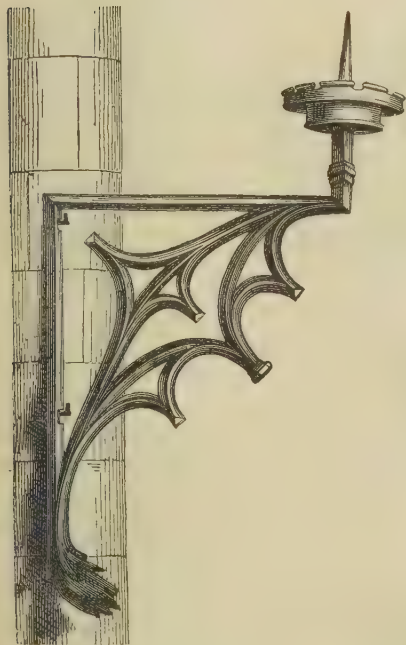
Chandelier pascal du xv<sup>e</sup> siècle,  
à l'église de Notre-Dame à Saint-Trond.

ou pupitre à jour, où se plaçait le livre pour le chant de l'*Exultet* (fig. 476 et 479 à 481). Souvent aussi on y fixait deux ou plusieurs branches destinées à recevoir de petits cierges (fig. 479 et 481). En Belgique, la plupart des chandeliers pascals sont en laiton; en France, on en trouve aussi en fer battu.

Au XIII<sup>e</sup> siècle, l'ornementation des chandeliers pascals est généralement très simple et empruntée au règne végétal. L'abbaye de Parc, près Louvain, possède un beau chandelier pascal du XIII<sup>e</sup> siècle; il est en laiton, et ses nœuds sont ornés d'émaux. A la cathédrale de Noyon on voit deux superbes chandeliers pascals en fer forgé et estampé; ils ont été reproduits par Gailhabaud, dans *L'architecture et les arts qui en dépendent*, IV.

Fig. 477.

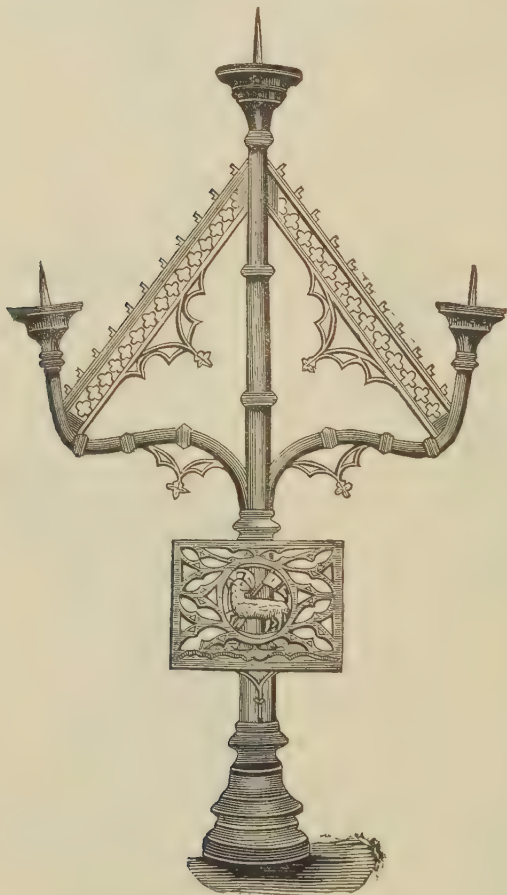
Fig. 478.



Branches à cierge du chandelier pascal de Notre-Dame à Tongres.

Au XIV<sup>e</sup> siècle, les candélabres pour le cierge pascal sont ornés très sobrement. Nous donnons (fig. 475) un chandelier pascal de l'église de Notre-Dame à Tongres, datant de l'année 1372, comme le prouve l'inscription qu'on lit autour du pied : † JEHANS . JOZES . DE . DINANT . MEFISTE . L'AN . DE , GRAS . M . CCC . LX . ET . XII. Il mesure 2<sup>m</sup>595 de hauteur sans la pointe, et était orné autrefois d'un pupitre, et de six branches à cierge, qu'on a enlevées pour les attacher aux colonnettes du chœur. Ces branches sont

Fig. 479.



Chandelier pascal du milieu du XV<sup>e</sup> siècle,  
à l'église de Saint-Vaast à Gaurain.

de deux formes : trois plus simples (fig. 477) et trois plus compliquées (fig. 478). Il est possible qu'elles soient d'une date plus récente que le chandelier, car la présence de la *flamme* dans l'ornementation de la dernière forme semble indiquer qu'elles ne sont pas antérieures au XV<sup>e</sup> siècle. Tous les bassinets de ces branches sont crénelés.

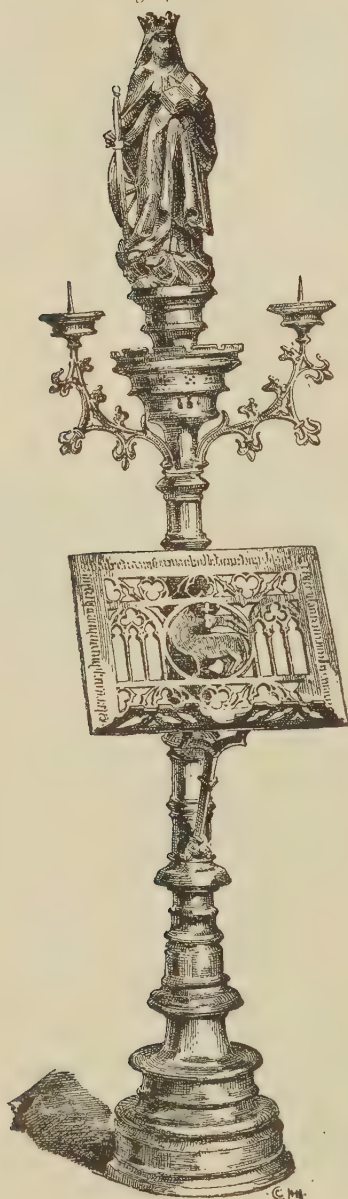
Les chandeliers pascals du XV<sup>e</sup> siècle sont encore parfois d'une assez grande simplicité, comme celui de Saint-Trond (fig. 476) ; toutefois la plupart se distinguent de ceux des siècles précédents par une ornementation plus riche. A cette dernière catégorie appartiennent ceux que reproduisent nos fig. 479 et 480 et qui datent tous les deux du milieu du XV<sup>e</sup> siècle.



Le premier, de l'église de Saint-Vaast à Gaurain près de Tournai, est à trois branches; un petit lutrin ajouré est fixé à la tige pour le chant de l'*Exultet*. Le second, de l'église de Saint-Ghislain, muni également d'un lutrin, porte deux inscriptions : † CHEST ESTAPLIEL ET LIMAGE ENSY QUIL EST DONNA CHEENS DEMISELLE MARIE FOLLETE VEFVE DE FEU JEHAN GERVAIS EN LAN M JJJ<sup>e</sup> XLIIJ PRIEZ POR LEURS AMES; et 2<sup>o</sup> sur le bord du lutrin : † CHE LESTAPLIEL FIST WILLAUME LE FEURE FONDEUR DE LAITON A TOURNAY. Une statuette de sainte Catherine occupe la place du cierge en dehors du temps pascal. Les chandeliers pascals à trois branches se rencontrent aussi en Allemagne, où l'on en trouve notamment du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle : 1<sup>o</sup> à Notre-Dame de Halberstadt; 2<sup>o</sup> à l'église de Hameln; 3<sup>o</sup> à l'ancienne abbatale d'Ebstorf; 4<sup>o</sup> à l'ancienne collégiale de Boerstel dans le Hanovre; et 5<sup>o</sup> au dôme de Xanten.

Le plus beau chandelier pascal du XV<sup>e</sup> siècle que nous connaissions est celui de l'église de Saint-Léonard à Léau. Nous le donnons fig. 481. Il est en laiton et ne mesure pas moins de 5<sup>m</sup>68. Du milieu d'un pied hexagone et porté sur le dos de trois chiens et trois lions accroupis qui alternent, s'élève une pile annelée et cantonnée de trois colonnettes engagées. A mi-hauteur environ de cette pile est fixé un lutrin découpé à jour et soutenu par une branche qui sort de la base de la pile. Au-dessus du pupitre se trouve, sur une console, une statuette de saint Léonard, patron de l'église, et devant elle une petite branche à cierge. A la hauteur de la tête du saint la pile centrale est remplacée par six boudins enlacés en spirale, trois grands et trois petits; au même niveau six branches ornées de rinceaux et de grappes de raisin sortent du support central, se projettent à distance et se terminent par des bassinets hexagones couronnés d'un crétage et munis de pointes destinées à recevoir des cierges. Du milieu de ces branches s'élève un fût hexagone, qui sert de support à un crucifix, tandis que trois nouvelles branches se détachent du faisceau central au pied de la colonnette et finissent en consoles portant les statuettes de la sainte Vierge, de l'apôtre saint Jean et de sainte Marie Madeleine, placées autour de la croix. Enfin, le sommet de la croix se termine par un bassin à pointe pour recevoir le cierge pascal. Ce cierge, les trois statuettes et les six cierges inférieurs étaient autrefois entourés chacun de trois petites branches ou girandoles dans le genre de celles que nous avons reproduites ci-dessus, fig. 477 et 478. Le chandelier de Léau date de l'année 1483; il est l'œuvre du fondeur bruxellois Renier Van Thienen, auquel il fut payé 285 florins du Rhin.

Fig. 480.



Chandelier pascal de 1442,  
à l'église de Saint-Ghislain.

Hauteur avec la statuette : 1<sup>m</sup>93.

(D'après *L'art ancien à l'exposition nationale belge de 1880.*)

Fig. 481.



Chandelier pascal de 1483, à l'église de Saint-  
Léonard à Léau.

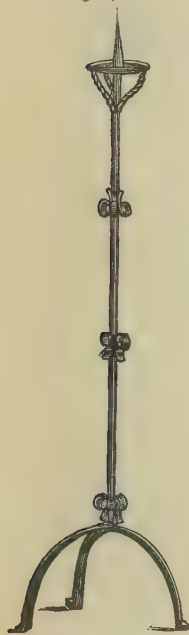
Hauteur : 5<sup>m</sup>68.

D. *Chandeliers à cinq ou sept branches.* Les chandeliers à sept branches, déjà connus à l'époque romane (voyez ci-dessus, I, p. 490), restèrent en usage pendant la période ogivale. On commença aussi, vers ce moment, à en faire à cinq branches. C'est principalement en Allemagne que ces deux catégories de chandeliers se rencontrent. On en trouve à sept branches : 1<sup>o</sup> à Notre-Dame de Kolberg ; 2<sup>o</sup> à Notre-Dame de Francfort-sur-l'Oder ; 3<sup>o</sup> à l'église des Augustins à Brunn ; 4<sup>o</sup> à Saint-Nicolas de Mölln près de Ratzebourg ; 5<sup>o</sup> à la cathédrale de Magdebourg ; et 6<sup>o</sup> au dôme de Fürstenwalde ; — à cinq branches : 1<sup>o</sup> à la collégiale de Gandersheim ; 2<sup>o</sup> à Saint-Cunibert de Cologne ; 3<sup>o</sup> à Saint-Jacques de Perleberg ; et 4<sup>o</sup> à Saint-Jean de Werben.

Un des plus beaux candélabres à sept branches est celui de la cathédrale de Milan, désigné ordinairement sous le nom d'*Arbre de la Vierge*.

E. *Chandeliers placés aux côtés du catafalque.* Ces chandeliers, généra-

Fig. 482.



Chandelier en fer forgé,  
à l'église de Léau.  
(xv<sup>e</sup> siècle).

lement très simples, sont le plus souvent en fer forgé et décorés de polychromie. Leur hauteur varie entre un et deux mètres. Un assez bon nombre ont été conservés jusqu'à nos jours. Nous en donnons (fig. 482) un du xv<sup>e</sup> siècle, que l'on voit à l'église de Léau. Quelquefois ces chandeliers étaient en bois.

Aux côtés des catafalques, les chandeliers isolés étaient souvent remplacés par une *herse*, c'est-à-dire une traverse, en bois ou en métal, munie d'un certain nombre de pointes ou de bobèches, et portée par un ou deux pieds. Ce meuble d'église est aussi appelé, surtout dans les anciens inventaires, *râtelier*, *rastrum* et *rastrellum*.

Des vestiges d'appareils de luminaire pour les morts se voient encore aujourd'hui à plusieurs des monuments funéraires élevés, au XIII<sup>e</sup> siècle, dans l'église de Saint-Denis près de Paris, par saint Louis, roi de France, à la mémoire des rois, ses prédécesseurs.

F. *Branches à cierges et girandoles.* Les branches à cierges et les girandoles ne devinrent d'un usage général qu'au commencement du xv<sup>e</sup> siècle. Elles ont régulièrement la même forme que les branches du chandelier pascal de Tongres que nous avons reproduites ci-dessus, fig. 477 et 478. Comme celles-ci, elles sont souvent

ornées d'écussons (fig. 478) et munies d'un bassinet crénelé. On les attachait aux murs ou aux piliers, le plus souvent devant une statue de saint. La plupart sont en laiton; celles en fer forgé ne se rencontrent que rarement.

On peut assimiler aux girandoles et aux branches à cierge les petits appareils de luminaire dans le genre de celui qu'on voit au musée archéologique de Gand, et dont voici (fig. 483) une partie. Il est en fer forgé, et porte l'inscription : *Sancta Trinitas, unus Deus*, découpée dans une plaque de tôle.

Fig. 483.



Coupe. — Appareil de luminaire, au musée de la ville de Gand. (xv<sup>e</sup> siècle).

14. *Lutrin*. On appelle *lutrin* un pupitre de bois ou de métal, sur lequel on dépose des livres pour en faciliter le maniement et la lecture.

Les lutrins qui font partie du mobilier religieux sont de deux espèces : les lutrins *fixes*, placés ordinairement au milieu du chœur et scellés dans le pavement, ou d'un poids si considérable que leur déplacement ne pourrait s'opérer qu'avec grande peine, — et les lutrins *mobiles*, c'est-à-dire facilement transportables. Les premiers servaient aux chantres pour la récitation de l'office; les autres au diacre et au sous-diacre pour le chant de l'Évangile, de l'Épître ou des leçons sacrées.

Comme nous l'avons dit précédemment (ci-dessus, I, p. 191 et 437), il y avait, dès les premiers siècles, des pupitres et des lutrins faisant corps avec l'ambon et reposant d'ordinaire sur le dos d'un aigle.

A. *Observations préliminaires*. Dès le VII<sup>e</sup> et le VIII<sup>e</sup> siècle, et pendant toute la période romane, on fit quelquefois usage de *lutrins* fixes indépendants de l'ambon. Ces lutrins isolés, détruits aujourd'hui, étaient régulièrement de métal et consistaient, comme aussi ceux du commencement de la période ogivale, en un aigle aux ailes déployées, porté sur un pied. Souvent



l'aigle, attribut de l'évangéliste saint Jean, était accompagné des symboles ou des représentations des trois autres évangélistes. Le souvenir de ces lutrins symboliques pour la récitation de l'Évangile nous a été conservé,

Fig. 484.



Lutrin-aigle à l'église de Hal.  
(Milieu du xv<sup>e</sup> siècle).  
Hauteur : 1<sup>m</sup>19.

pour le XIII<sup>e</sup> siècle, par les planches 12 et 43 de l'*Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIII<sup>e</sup> siècle*, reproduites dans *Le Befroi*, III, p. 68. On trouve une vue perspective de lutrin, dessinée d'après les données fournies par l'*Album*, dans DIDRON, *Annales*, XIX, p. 139. On cite aussi des lutrins d'Évangile dont la tablette reposait sur le dos et la tête d'un homme ailé, symbole de saint Mathieu. Le lion et le bœuf ailés, symboles des deux autres évangélistes, ne se rencontraient guère isolément dans les lutrins d'Évangile. Il existe, à Celles près de Dinant, un lutrin d'Évangile en pierre, adossé au mur septentrional du chœur et consistant dans une simple colonnette peu élevée, couronnée par un chapiteau à crochets qui porte le pupitre.

Dans les lutrins pour la lecture de l'Épître le pupitre était souvent porté par une statue de Moïse.

Les lutrins pour les leçons sacrées n'existaient autrefois que dans les cathédrales et les grandes églises ; il s'en trouvait aussi presque toujours dans les baptistères. Leur tablette ne reposait que rare-

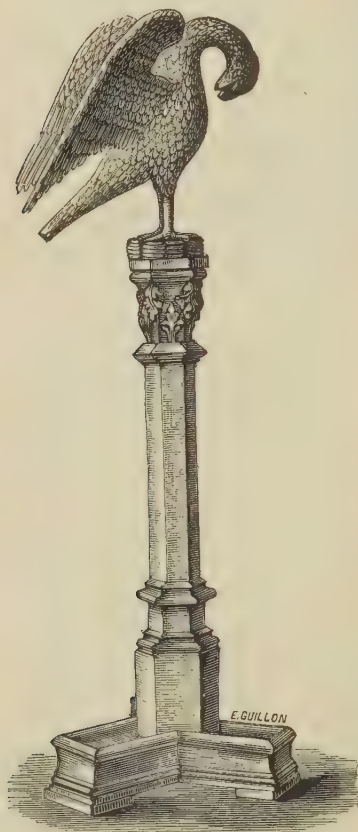
ment sur le dos d'une figure symbolique. Dans quelques baptistères, il y avait deux lutrins.

B. *Lutrins fixes placés au milieu du chœur.* Les lutrins de chœur, des-

tinés aux chaires, sont ordinairement en laiton, et se composent d'un aigle porté sur un pied en forme de pilier ou de colonne. Ce pied est quelquefois épaulé par des arcs-boutants, dont l'intrados est rempli d'arcatures ajourées, de roses et d'ornements variés, semblables à ceux que dessinent les meneaux du tympan des fenêtres ogivales.

Dans les anciens documents le lutrin de chœur est appelé *aigle*, en latin *aquila*, parce que la plupart des lutrins, tant de la période ogivale que de celle de la renaissance, ont la forme d'un aigle. Plusieurs lutrins-aigles du

Fig. 485.



Lutrin-pélican en bois,  
à l'église de Zammel. (xv<sup>e</sup> siècle).

xv<sup>e</sup> siècle ont échappé à la destruction ; nous citerons comme très remarquables ceux des églises de Saint-Jacques de Tournai, de Saint-Martin de Hal (fig. 484) et de Notre-Dame de Tongres. Quelquefois, rarement cependant, l'aigle est remplacé par d'autres animaux, tels que le griffon (lutrin d'Andenne, où le griffon tient la tablette par ses pattes de devant) et le pélican (lutrins de Visé, de Chièvres, de Bouvignes et de Saint-Germain à Tirlemont), ou par des hommes et des anges. Les lutrins-pélicans, dont l'usage ne fut introduit que vers le déclin de la période ogivale, devinrent assez communs à l'époque de la renaissance.

Voici (fig. 485) un lutrin-pélican du xv<sup>e</sup> siècle en bois polychromé, conservé à l'église de Zammel près de Gheel.

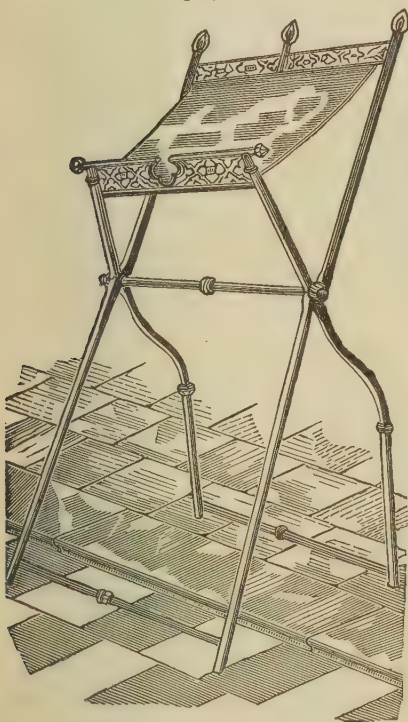
Dans quelques églises allemandes on trouve des lutrins en pierre, consistant en une figure de diacre tenant un pupitre pour recevoir le livre de chant. Il y en a de semblables : 1<sup>o</sup> du xiv<sup>e</sup> siècle, à Saint-Martin d'Heiligenstadt ; 2<sup>o</sup> du xv<sup>e</sup> siècle, à l'église conventuelle d'Aulhausen ; et 3<sup>o</sup> un fragment à la collégiale de Fritzlar.

Anciennement on se servait aussi de lutrins à deux ou plusieurs versants,

qui ne portaient pas de figures symboliques et dont l'ornementation était ordinairement d'une grande simplicité. On les trouve souvent figurés dans les miniatures des manuscrits du moyen âge. Les lutrins de cette forme se rencontrent surtout à partir du XVI<sup>e</sup> siècle.

C. Les *lutrins mobiles*, ou pupitres facilement transportables, employés, pendant la période ogivale, soit pour la lecture de l'Évangile et de l'Épître, soit pour les autres cérémonies du culte, étaient généralement en fer, rarement en bois. Voici (fig. 486 et 487) deux exemples de lutrins mobiles, datant l'un et l'autre du XV<sup>e</sup> siècle : le premier, en fer, appartient à la cathédrale de Tournai; le second, en bois, à l'église de Hal. Le lutrin de Tournai fait comprendre la disposition ordinaire de ces meubles à la fin de la période ogivale. Comme on le voit, ils ont régulièrement la forme d'un double pliant

Fig. 486.

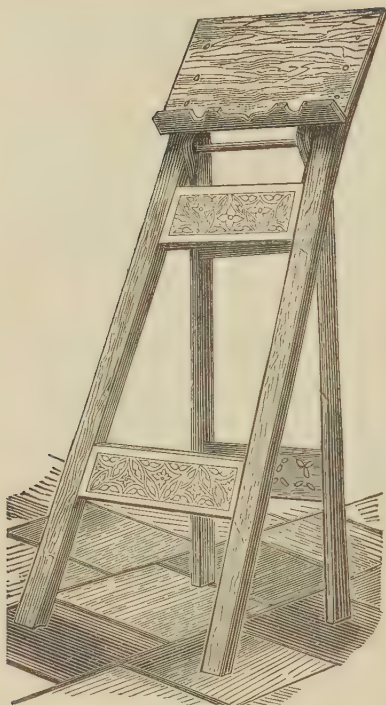


Lutrin mobile en fer, du XV<sup>e</sup> siècle,  
à la cathédrale de Tournai.

ou X, dont les extrémités supérieures sont reliées entre elles par un tablier en cuir, sur lequel se placent les livres liturgiques. Il arrive cependant, principalement dans les lutrins mobiles en bois, que le pupitre, formé non d'un tablier en cuir mais de planchettes, est, comme dans le lutrin de Hal (fig. 487), appliqué sur le prolongement de deux des quatre extrémités supérieures des pliants.

D. *Voiles ou couvertures de lutrin*. Aux grands jours de fête on couvrait les lutrins de bandes d'étoffe souvent décorées de broderies. Par devant, c'est-à-dire du côté où se tient le diacre, le sous-diacre ou le chantre, la bande touchait presque au sol; du côté opposé, elle ne descendait que jusqu'à mi-hauteur du lutrin. L'usage de couvrir ainsi le lutrin existe encore de nos jours dans certaines parties de la Belgique,

Fig. 487.



Lecteur mobile en bois, du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle,  
à l'église de Hal.

notamment à Louvain, pour la récitation de l'Évangile et de l'Épître aux principales solennités de l'année.

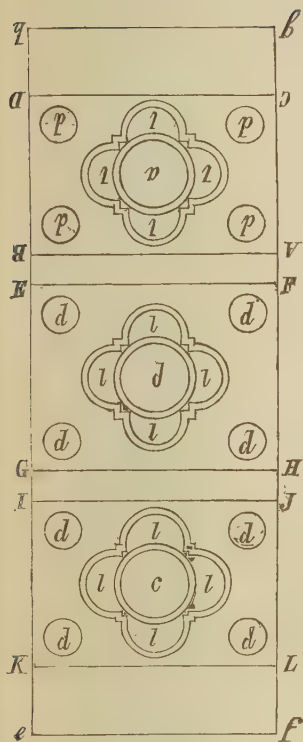
Peu de ces voiles anciens datant de la période ogivale ont échappé à la destruction. Nous n'en connaissons que deux : l'un est du <sup>xiv</sup><sup>e</sup>, l'autre du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. Ils sont tous les deux brodés sur toile ; et, chose curieuse à noter, leurs broderies présentent une si grande analogie dans la disposition générale des lignes principales du dessin qu'au premier coup d'œil on n'y aperçoit presque pas de différence. Le premier, qui a 3<sup>m</sup>74 de long sur 1<sup>m</sup>30 de large, appartient à la *Wiesenkirche* de Soest en Westphalie ; le second, de 2<sup>m</sup>65 sur 0<sup>m</sup>89, fait partie du trésor de l'église de Saint-Victor à Xanten sur le bas Rhin.

Chaque voile se compose de trois parties rectangulaires (fig. 488 ABCD, EFGH et IJL) séparées les unes des autres par des bandes très étroites. Les deux extrémités sont, en outre, munies de bordures CDgh et KLe<sup>f</sup>, ayant à peu près le double de la largeur des bandes intermédiaires. Au milieu de chaque partie rectangulaire se trouve un cercle inscrit dans un quadrilobe et renfermant une scène historique ou légendaire. Une inscription règne autour du cercle, et les lobes *L* (fig. 488), reposant en quelque sorte sur le cercle, portent de petites figures d'anges et de saints. Sur les deux bordures des extrémités se déroulent des sujets religieux et symboliques.

Dans le voile de Soest, qui est d'un siècle plus ancien que celui de Xanten, les quadrilobes sont posés sur un champ losangé, dont les mailles encadrent des animaux symboliques et fantastiques, des lettres de l'alphabet et des



Fig. 488.



Disposition des broderies sur  
un voile de lutrin du xiv<sup>e</sup> siècle,  
à Saint-Victor de Xanten.

figures géométriques. Cette intéressante broderie, remarquable par l'énergie de son dessin, a été reproduite par M. Aldenkirchen dans l'ouvrage intitulé : *Die mittelalterliche Kunst in Soest*, Bonn, 1875, pl. V. Le voile de Xanten, outre le quadrilobe, porte douze médaillons circulaires *d* (fig. 488) contenant les images des apôtres ; son champ est couvert d'excellents rinceaux.

La disposition des scènes et des figures prouve à l'évidence que ces deux bandes brodées sont des voiles de lutrin, et non pas, comme on l'a prétendu, des nappes d'autel. Sur l'une et l'autre, les sujets et les figures des deux parties rectangulaires EFGH et IJKL sont placées dans un sens, tandis que ceux du rectangle ABCD le sont en sens inverse, comme le montrent les lettres qui accompagnent le plan de notre fig. 488. De cette manière, lorsque le voile couvrait le lutrin, on voyait les sujets tels qu'ils doivent être vus ; et non pas à l'envers, comme c'eût été le cas, si tous avaient été brodés dans le même sens. En effet les deux premiers rectangles pendaient sur le devant du lutrin ; le troisième, sur le côté opposé, qu'il ne devait couvrir que jusqu'à mi-hauteur du lutrin.

15. **Évangélistes et manuscrits liturgiques.** On continua, pendant la période ogivale, à enluminer les textes des livres saints.

A la fin du XII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire au moment où l'ogive supplanta le plein cintre, il se fit une révolution complète dans l'art de la peinture. Les miniaturistes de l'Europe occidentale, de même que les peintres verriers et les sculpteurs, s'affranchirent des traditions byzantines et romanes, pour s'attacher principalement à l'imitation de la nature. Ce nouveau genre, né en France comme le style ogival lui-même, se répandit bientôt dans tous les pays voisins. « Ce qui caractérise le nouveau style, dit Labarte, c'est surtout la correction et la fermeté du dessin, la grâce et la finesse de l'exécution. Le trait, exécuté à la plume, est tracé sans hésitation avec une grande sûreté et

beaucoup d'adresse ; mais le dessin est trop souvent empreint de sècheresse, les formes sont généralement grêles et allongées, sans jamais cependant manquer d'une certaine vérité naïve, et l'on peut s'assurer par là que la rénovation de l'art procédait uniquement de l'étude de la nature. Bien que les têtes ne soient exécutées qu'au trait, elles offrent de l'expression. Les vêtements ne rappellent pas le beau jet des draperies antiques, mais les plis, beaucoup plus saillants que dans l'époque précédente, sont pris sur nature et disposés d'une façon gracieuse et souvent avec ampleur. Ce qui manque absolument aux miniatures de ce temps, c'est le modelé par le coloris. Voici, en effet, de quelle manière l'artiste procédait : Les contours une fois tracés à la plume, étaient remplis par une teinte plate de couleur transparente, sur laquelle l'artiste revenait indiquer à la plume, avec une grande délicatesse, certains détails, comme les plis des vêtements. Les carnations restaient souvent incolores et simplement rendues par le ton jaunâtre du vélin, ou bien elles recevaient seulement une teinte blanchâtre uniforme, à laquelle on ajoutait parfois, sur les joues, un léger glacis. On ne trouve donc dans ces illustrations que des dessins habiles, il est vrai, mais simplement enluminés ; les couleurs sans mélange sont souvent criardes : le bleu éclatant et le vermillon dominant. Le trait reste toujours apparent, même dans les parties les plus chargées de couleur. Le manque de proportions entre les personnages représentés et les monuments figurés est aussi choquant que dans les peintures de l'époque précédente, et la perspective est toujours outragée. » *Histoire des arts industriels*, 2<sup>e</sup> éd., II, p. 226.

L'école des miniaturistes du XIII<sup>e</sup> siècle élargit le champ de ses travaux. Jusqu'à cette époque, les Bibles, les évangélistes et les psautiers avaient été les seuls ouvrages enrichis d'enluminures ; depuis lors les auteurs profanes de l'antiquité classique, les œuvres des pères de l'Église, les romans de chevalerie et les chroniques reçurent aussi des illustrations calligraphiques.

Vers le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, un nouveau changement s'opéra dans la peinture en général et étendit son influence sur toutes les branches de cet art. « A la pureté du dessin qui trace les principaux concours, dit Labarte, le peintre s'efforça d'ajouter le modelé des objets par la dégradation des teintes et par l'opposition des ombres et des lumières ; à partir de cette époque, le coloris donna à l'image, non seulement la couleur, mais encore la forme et le relief. A la plume qui traçait sèchement le dessin, succéda le pinceau, qui fut employé tant pour accentuer le dessin que pour distribuer les couleurs et en dégrader les teintes avec harmonie ; si le dessin avait été esquissé au trait

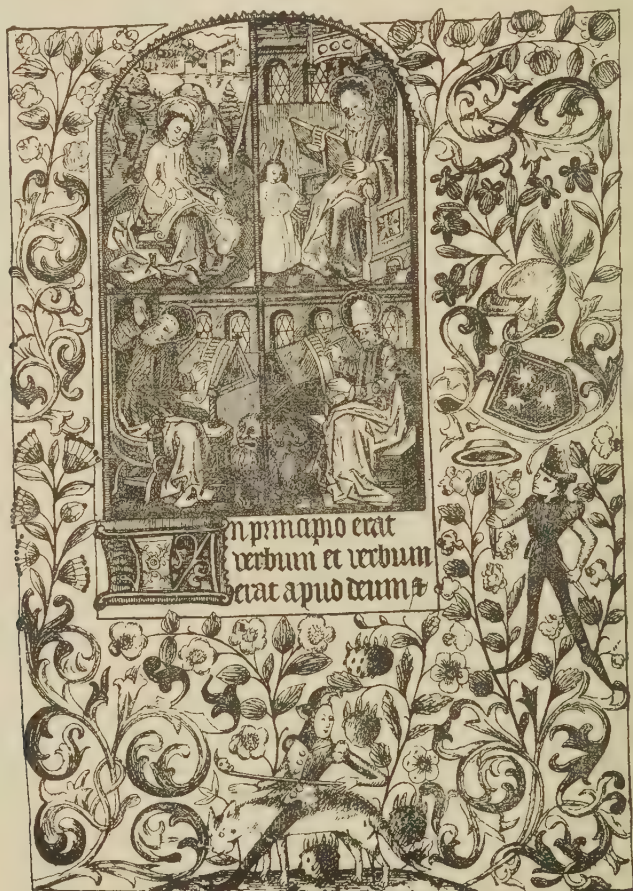
par l'artiste, des teintes épaisses de couleur le couvrirent entièrement et le firent disparaître ; la gouache, en un mot, remplaça l'aquarelle aux couleurs transparentes ; le vélin ne fut plus que la matière subjective de la peinture, et cessa de concourir à l'effet. Le bleu foncé et le vermillon éclatant continuèrent encore pendant quelque temps à être employés purs, mais les autres couleurs furent mélangées avec adresse ; on modela les carnations par de larges demi-teintes et par des ombres légères. L'or fut employé de nouveau en poudre délayée, et vint par de légères hachures rehausser certaines parties des vêtements et des accessoires : ce n'était que le renouvellement d'un procédé mis en œuvre par les miniaturistes à l'époque carlovingienne. Ce changement de système paraît avoir pris naissance dans la Flandre. » *Histoire des arts industriels*, II, p. 233.

Au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, l'art du peintre et du miniaturiste arrive, en Belgique, à un très haut degré de prospérité, sous l'influence des frères Hubert et Jean Van Eyck, Thierry Stuerbout, Roger van der Weyden et Hans Memling. Tous ces grands maîtres ne dédaignèrent pas de consacrer leur temps à l'enluminure des manuscrits. Philippe le Bon (1419-1467), qui avait une prédilection marquée pour l'ornementation des manuscrits, contribua singulièrement au développement de cette prospérité ; la bibliothèque de Bourgogne, fondée à Bruxelles, par ses soins, renfermait un nombre considérable de manuscrits enluminés qu'il avait fait exécuter par les plus grands miniaturistes de son temps et dont plusieurs existent encore aujourd'hui.

Les peintres de cette époque s'appliquèrent à reproduire la beauté réelle telle qu'on la surprend dans la nature, plutôt qu'une beauté idéale : ils substituent, en quelque sorte, le réalisme au symbolisme des siècles passés. Ils s'efforcent de représenter dans toute leur vérité les plus petits détails de la nature et cherchent le moyen de rendre de la manière la plus fidèle la forme et la couleur des objets. Les étoffes des draperies et tous les détails des plis sont exprimés avec grand soin et, dans leurs paysages, l'entente de la perspective linéaire et aérienne ordinairement ne laisse rien à désirer. Toutefois leur principal mérite consiste à revêtir leur peinture d'un coloris harmonieux et brillant que nul peintre n'avait pu atteindre avant eux. On conserve, à la bibliothèque de Saint-Marc à Venise, un bréviaire exécuté, vers la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, pour le cardinal Grimani ; c'est un petit in-folio (de 0<sup>m</sup>28 de hauteur sur 0<sup>m</sup>22 de largeur) de 831 pages, renfermant un grand nombre de miniatures dues au pinceau de différents peintres flamands, parmi lesquels on compte Hans Memling, Gérard de Gand, et Liévin d'Anvers.

Douze miniatures à pleine page accompagnent le calendrier, puis viennent 68 grandes peintures représentant des sujets bibliques. Tantôt elles remplissent toute la page, sans aucun encadrement; tantôt elles sont accompagnées, du côté de la marge extérieure, d'une bande latérale, qui renferme des figures peintes en or, se rapportant au sujet de la miniature; enfin, plusieurs des moins grandes sont encadrées dans une riche bordure, où l'on trouve des fleurs, des fruits, des animaux divers, des figures humaines et des rinceaux

Fig. 489.



Miniature tirée d'un manuscrit du xve siècle, de la collection de M. Gust. Vermeersch (D'après *L'art ancien à l'exposition nationale belge de 1880*).



d'or et de couleur. Le bréviaire du cardinal Grimani est, sans aucun doute, le chef-d'œuvre des livres enluminés pendant les dernières années de la période ogivale.

Nous donnons (fig. 489) une page d'un manuscrit de la fin du <sup>XV</sup><sup>e</sup> siècle, qui aidera à faire comprendre comment on décorait souvent les marges des livres au moyen de bordures riches et variées. Les quatre personnages représentés au-dessus des premiers mots de l'Évangile de saint Jean : *In principio erat verbum* etc. sont les évangélistes accompagnés de leur animal symbolique.

16. **Couvertures d'évangélaire.** Jusqu'au IX<sup>e</sup> siècle, on s'est servi assez souvent des couvertures en ivoire pour recouvrir les évangélaïres ; du IX<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup>, l'ivoire est mêlé au métal et aux pierres précieuses. Pendant la période ogivale, on abandonne généralement l'usage de l'ivoire, et le métal seul, enrichi, surtout au XIII<sup>e</sup> siècle, d'émaux et de pierreries, est employé pour revêtir les saintes Bibles, les évangélaïres et les livres liturgiques. Depuis le <sup>XV</sup><sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, les livres liturgiques, sauf de rares exceptions, sont couverts d'étoffes, de cuir et, quelquefois aussi, de bois sculpté ou de plaques d'argent travaillées au repoussé.

Une des plus riches et des plus remarquables couvertures du XIII<sup>e</sup> siècle est celle de l'évangélaire de l'ancienne abbaye d'Oignies, conservée dans le trésor des Sœurs-de-Notre-Dame à Namur, et dont nous avons donné une partie ci-dessus, p. 314, fig. 363. Elle est l'œuvre du frère Hugo, comme le prouve l'inscription niellée qu'on y lit : † LIBER : SCRIPTVS : INTVS : ET : FORIS : HVGO : SCRIPSIT : INTVS : QVESTV : FORIS : MANV : † ORATE : PRO : EO : ORE : CANVNT : ALII : CRISTVM : CANIT : ARTE : FABRILI : HVGO : SVI : QVESTV : SCRIPTA : LABORIS : ARANS : — Elle est en bois recouvert de plaques d'argent en partie doré. L'ais principal est formé d'une plaque dorée et repoussée, représentant le Christ en croix entre la sainte Vierge et saint Jean. Le soleil et la lune sont figurés, au-dessus de la traverse horizontale de la croix, par un carboucle en cabochon et une perle ; au pied de la croix se voit une améthyste. Le chanfrein qui unit cette plaque à la bordure extérieure est couvert de rincaux en argent blanc travaillés au repoussé, dont le dessin est d'une netteté et d'une assurance de main qui ne sauraient trop être remarquées ; la bordure extérieure, formant cadre, se compose de petites pièces estampées et artistement réunies, représentant des chasses mystiques au milieu d'une végétation merveilleuse, où l'on aperçoit des cerfs, des

lièvres, des chiens, ainsi que des chasseurs sonnant du cor ou tenant des chiens en laisse; voyez ci-dessus, p. 314, fig. 363, la reproduction partielle de ce chanfrein et de cette bordure. La bordure est parsemée de pierreries et d'intailles antiques portant une tête de Méduse, un jeune Bacchus et un génie. Sur l'ais qui termine le livre (celui que souvent on ornait le plus, parce que le livre placé sur l'autel offrait d'ordinaire ce côté à la vue), est figuré le Christ assis sur un trône, bénissant à la manière latine, et tenant de la main gauche le globe symbolique. Il est entouré des symboles des quatre évangélistes. Sur cet ais sont enchâssés, autour du Christ, quatre petits émaux ronds, cloisonnés et d'une transparence parfaite. Le chanfrein qui unit cette plaque à la bordure extérieure est revêtu de rinceaux semblables à ceux du premier ais. La bordure extérieure est ornée de six plaques couvertes d'estampages du même genre que ceux du premier ais. Dans le nielle placé à côté du lion symbolique de saint Marc, le frère Hugo s'est représenté lui-même, à genoux, offrant son évangélaire au Sauveur et à saint Nicolas, patron du monastère, figuré assis et bénissant son disciple dans le nielle du côté opposé. Les autres plaques niellées portent des figures d'anges et d'animaux. Parmi les pierreries semées au milieu des rinceaux, on remarque une intaille antique, en cornaline, décorée d'une Victoire.

Une autre couverture de livre également remarquable, bien que d'un travail beaucoup plus grossier, est celle d'un évangélaire de l'église de Notre-Dame à Tongres; elle date de la fin du XIV<sup>e</sup> ou du commencement du XV<sup>e</sup> siècle. Un des plats de la couverture est formé par du bois recouvert de velours rouge que protègent des lames d'argent et des clous en forme d'étoile à six rayons. L'autre plat, que nous reproduisons (fig. 490), est recouvert de plaques d'argent, travaillées au repoussé, en partie dorées. On y voit la sainte Vierge placée entre saint Pierre et saint Paul, portant, sur le bras gauche, l'Enfant Jésus bénissant. Un arc trilobé couronne ce sujet, et des rosaces à six pétales décorent le champ sur lequel se détachent les figures. Les bords, qui forment l'encadrement, sont ornés de gracieux rinceaux; l'on y voit de chaque côté, sous des dais, le Sauveur à mi-corps et bénissant, le baptême de Notre-Seigneur, et les deux saints Jean, le Précurseur et l'Évangéliste. Les quatre angles sont ornés des emblèmes nimbés des évangélistes. Quatre cabochons, à forte saillie sur toute l'ornementation, protègent cette belle couverture.

Avant de terminer, nous devons encore mentionner la couverture de l'évangélaire de Notger, conservée à la bibliothèque de l'Université de Liège,

Fig. 490.



Couverture d'évangélaire au trésor de Notre-Dame à Tongres. (xiv<sup>e</sup> siècle).

et qui appartient, par parties, à trois époques différentes. Elle est formée d'une plaque rectangulaire d'ivoire de la fin du x<sup>e</sup> siècle, enchâssée dans un cadre métallique appartenant en partie au XIII<sup>e</sup>, en partie au XIV<sup>e</sup> siècle. Sur l'ivoire, le Christ, placé dans une auréole ovale, bénit à la manière latine, et tient de la main gauche un livre fermé. Il est assis sur l'arc-en-ciel, et pose les pieds sur un globe. Autour de lui se trouvent, dans les angles, les animaux symboliques des évangélistes. Dans la bande inférieure de la plaque d'ivoire on voit Notger, évêque de Liège, quittant son siège et s'agenouillant

devant un autel recouvert d'un ciborium ; il porte l'évangéliste qu'il a fait exécuter, et l'offre au Christ. Autour de la plaque on lit : EN EGO NOTKE-RVS PECCATI PONDERE PRESSVS AD TE FLECTO GENV QVI TERRES OMNIA NVTV. Le cadre métallique se compose de seize plaques, dont huit émaillées et huit ciselées. Les plaques émaillées qui occupent les interstices entre l'ivoire et les plaques ciselées représentent les quatre vertus cardinales ; sur les quatre plaques d'angle on a figuré les fleuves du paradis : GEON, FISON, TIGRIS, EVFRATES, sous la forme de vieillards versant des urnes ; ce sont des émaux mosans du XIII<sup>e</sup> siècle. Les huit plaques ciselées, de forme elliptique, bombées et décorées de rinceaux, sont disposées en losange autour de l'ivoire ; elles sont en argent doré et datent de la fin du XV<sup>e</sup> siècle.

Fig. 491.



Encensoir du XIII<sup>e</sup> siècle, de la collection de M. Beuvignat à Lille.

17. **Encensoirs et navettes à encens.**  
Les encensoirs du XIII<sup>e</sup> siècle se composent régulièrement, comme ceux des siècles antérieurs, de deux demi-sphères creuses, qui, réunies, forment une boule. La demi-sphère inférieure, munie d'un pied qui lui sert de support, reçoit les charbons ardents et l'encens ; c'est la cassolette proprement dite. La demi-sphère supérieure, qui fait fonction de couvercle, est percée de trous nombreux pour laisser échapper les bouffées de l'encens. Ce couvercle, qui se

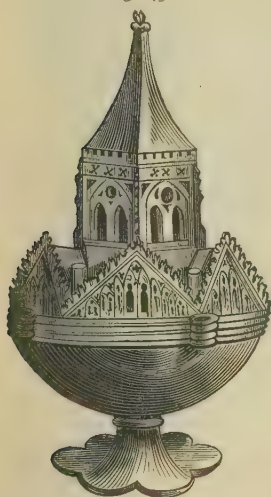


termine assez souvent par une tourelle, une figure d'homme ou d'animal, est mobile : il monte et descend le long de trois ou quatre chaînes attachées par une extrémité à la cassolette, et par l'autre à un petit chapeau ou pavillon, à travers lequel passe une nouvelle chaîne qui, fixée au sommet du couvercle, permet de lever celui-ci ou de l'abaisser à volonté.

Nous donnons (fig. 491) le plus beau et le plus riche encensoir du XIII<sup>e</sup> siècle. Ce superbe objet d'orfèvrerie, en bronze coulé, ciselé et doré, faisait autrefois partie de la collection privée de M. Beuvignat à Lille. Au sommet du couvercle sont assis, autour d'un ange, les trois jeunes Hébreux, sauvés de la fournaise ardente où ils avaient été jetés par ordre de Nabuchodonosor. Leurs noms sont inscrits auprès d'eux : ANANIAS, AZARIAS, MISAËL. Trois cercles divisent la sphère; et à leur rencontre se trouvent les attaches des chaînes. L'inscription suivante, composée de trois vers hexamètres et gravée sur le cordon inférieur du couvercle et le cordon supérieur de la cassolette, nous fait connaître le nom du donateur et la condition qu'il pose d'être aidé, après sa mort, par les prières des chanoines ou des religieux qui acceptent son don :

HOC . EGO . REINERUS . DO . SIGNVM . QUOD . MICHI . VESTRIS  
EXEQVIAS . SIMILES . DEBETIS . MORTE . POTITO  
ET . REOR . ESSE . PRECES . V(est)RAS . TIMIAMATA . XPO (Christo)

Fig. 492.



Encensoir du XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle,  
à l'église d'Andenne (Namur).  
Hauteur : 0<sup>m</sup>25.

que l'on peut traduire : *Moi Reinerus, je vous donne ce gage, qui vous rappellera que vous êtes obligés de me célébrer, après ma mort, des funérailles semblables aux vôtres. Je pense, en effet, que vos prières sont des parfums offerts au Christ.*

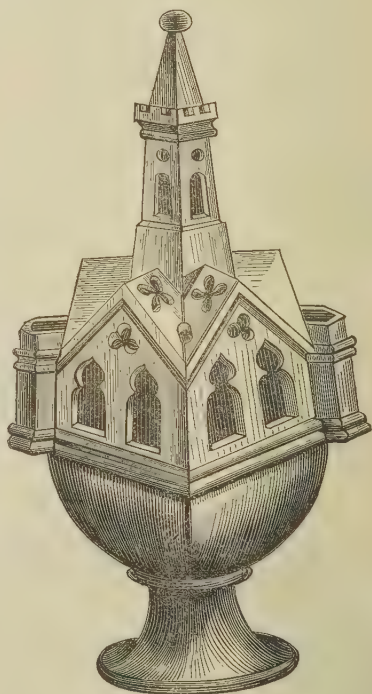
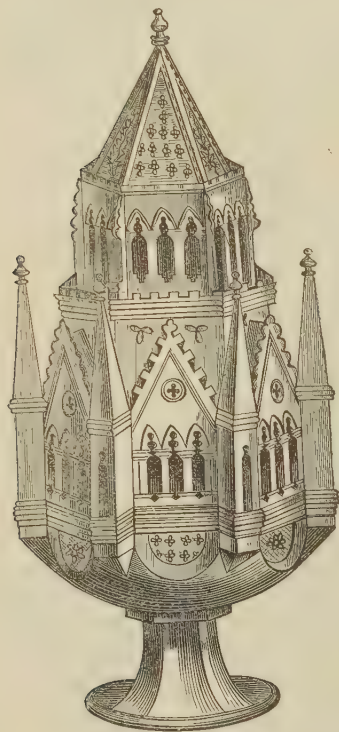
La forme commune des encensoirs du XIII<sup>e</sup> siècle nous est connue, non seulement par les rares spécimens en métal conservés jusqu'à nos jours, mais aussi par les sculptures et les miniatures contemporaines, dans lesquelles il n'est pas rare de rencontrer des anges ou des clercs thuriféraires. C'est ainsi, par exemple, qu'au porche méridional de Saint-Servais à Maestricht, on trouve plusieurs figures d'anges tenant en main des encensoirs sphériques.

Aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, les encensoirs changent complètement d'aspect. La casso

lette ne présente plus alors qu'exceptionnellement la forme hémisphérique (fig. 492); elle est généralement formée par des pénétrations de diverses figures courbes (fig. 493 et 494). Le couvercle prend la forme d'une tourelle, avec toit, fenêtres découpées, gâbles, etc. Nous donnons (fig. 492) un encensoir intéressant du XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle, faisant partie du trésor d'Andenne (Namur). Les figures 493 et 494 reproduisent des encensoirs tels qu'on en rencontre en assez grand nombre au XV<sup>e</sup> siècle; la fig. 493 donne la forme

Fig. 493.

Fig. 494.



Encensoirs du XV<sup>e</sup> siècle.

riche, et la fig. 494 la forme commune ou ordinaire de cette époque. Le métal dont on s'est généralement servi pour la fabrication des encensoirs est le laiton; pour les plus soignés on a aussi employé l'argent.

Les *navettes*, ou petits vases destinés à contenir les grains d'encens, ont ordinairement la forme d'une coque de *navire* (*navis*, d'où le nom de *navette*). Cette coque ou petite barque, montée sur un pied, se ferme au moyen d'un

Fig. 495.



Navette à encens émaillée, du XIII<sup>e</sup> siècle,  
au musée de Rodez.

Longueur : 0<sup>m</sup>14 ; largeur : 0<sup>m</sup>07.

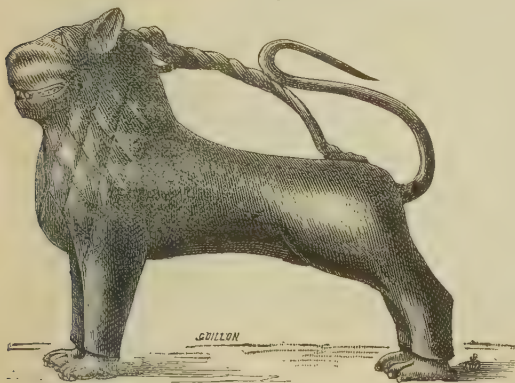
couvercle à deux valves munies d'une anse ou d'un bouton permettant de les soulever facilement. La forme générale des navettes a peu varié depuis le XII<sup>e</sup> siècle. Pendant la période ogivale presque toutes ressemblent à celle du musée de Rodez que reproduit notre fig. 495. Elles sont de métal,

cuivre ou argent, et souvent émaillées au XIII<sup>e</sup> siècle.

Le trésor de Saint-Antoine à Padoue possède un riche encensoir en argent, composé de quatre étages de pinacles, dais, galeries, etc., décorés de statues, et terminé au sommet par une tourelle ajourée. C'est un des plus beaux encensoirs connus de la dernière partie de la période ogivale. On trouve, dans le même trésor, une navette à encens en argent doré extrêmement remarquable et qui date de la même époque ou du commencement de la renaissance. Ce curieux objet, consistant dans une petite barque tout équipée, avec son mât, ses voiles roulés, ses cordages, ses cabines, ses passagers et ses matelots, repose sur un pied circulaire et une tige en forme de sirène levant les bras et semblant supporter la barque.

18. **Aiguières ou aquamaniles.** Les aiguières, nommées aussi *aquamaniles* (de *aqua*, eau, et *manile*, vase pour verser sur les mains) faisaient partie

Fig. 496.



Aquamanile de la collection de M<sup>me</sup> Jubinal.

du mobilier ecclésiastique et servaient à contenir l'eau pour les ablutions des mains pendant les cérémonies religieuses. On les employait aussi dans la vie civile pour se laver avant et après le repas. A la fin de la période romane et pendant toute la période ogivale, elles affectent les formes les plus singulières

et les plus diverses. La plupart ont celle d'un animal réel ou fantastique : l'eau est régulièrement introduite dans l'aiguière par le sommet de la tête, et la bouche ou le bec fait office de goulot ; enfin l'anse est formée soit par la queue de l'animal repliée sur le dos, soit par un lézard ou un dragon ailé ; quelquefois même (fig. 497) un robinet est placé sur le devant. Les animaux

Fig. 497.



Aquamanile de la collection de M<sup>me</sup> Jubinal.

représentés le plus souvent sont le lion (c'est celui qui est le plus commun), le cheval, le cerf, le coq, le dragon, le griffon, la sirène et différents oiseaux. Presque tous les aquamaniles sont en laiton ou en cuivre rouge. Nous donnons (fig. 496 et 497) deux de ces intéressants objets faisant partie de la collection de M<sup>me</sup> Jubinal de Paris ; ils ont figuré à l'exposition nationale belge de 1880 : le premier, du XIII<sup>e</sup> siècle, est un lion ; le second, du XV<sup>e</sup> siècle, un cheval.

Quelques aiguières en métal ont la forme d'un buste d'homme, de femme ou d'enfant. Il en existe de cette espèce : 1<sup>o</sup> du XII<sup>e</sup> siècle, au trésor de Notre-Dame à Aix-la-Chapelle (buste d'homme), et au musée national de Buda-Pesth (buste de femme) ; 2<sup>o</sup> du XIII<sup>e</sup> siècle, à l'église d'Oberwesel sur le Rhin (buste d'homme) et au musée de Cluny à Paris (buste de jeune garçon) ; enfin 3<sup>o</sup> d'une époque indéterminée, au musée de la famille de Hohenzollern-Sigmaringen à Sigmaringen.

Nous devons aussi mentionner ici les aiguières du XIII<sup>e</sup> siècle offrant la forme d'un plat profond et ne différant du bassin qui les accompagne que par la présence, sur leur bord ou marli, d'un biberon pour verser l'eau sur les mains. La ressemblance parfaite qui existe entre l'aiguière et le bassin fournit la raison pour laquelle ces objets réunis sont souvent désignés, dans les inventaires, sous le nom de *gemelliones*, jumeaux. La plupart sont en cuivre rouge et décorés d'émaux champlevés de Limoges. Il en existe au musée South-Kensington à Londres, dans le trésor du *Dom* à Halberstadt, etc.

Au XI<sup>e</sup> siècle on introduisit, dans les sacristies, l'usage des fontaines. Il y en avait à formes architecturales, imitant plus ou moins un château fort ou une tour ; d'autres — et c'étaient les plus communes — consistaient dans



des vases de bronze ou de laiton, de petite dimension, munis d'une anse et de deux goulots opposés l'un à l'autre ; pour se laver les mains on abaissait, en poussant de haut en bas, un des goulots. Ces dernières sont connues sous le nom de puisettes. Leur usage a persisté, dans la partie septentrionale de la Belgique, pendant toute la période de la renaissance, et, en plusieurs endroits, il existe encore de nos jours. Voici (fig. 498) une superbe puisette de ce genre, datant du  $xv^e$  siècle et appartenant à l'église de Gemen en Westphalie. Elle a  $0^m18$  de hauteur, et son diamètre est de  $0^m215$ . Sur la panse on lit l'inscription : *Ave regina celorum mater regis angelorum.*

Fig. 498.



Puisette du  $xv^e$  siècle, à l'église de Gemen en Westphalie.

19. **Bassins d'offrande.** On trouve, dans beaucoup d'églises, de grands plats ou bassins en laiton estampé, ciselé et gravé, décorés de sujets, de

symboles, d'armoiries, de rinceaux et de figures géométriques. Ces plats, nommés *bassins d'offrande* parce qu'ils servaient et servent encore à recueillir les offrandes des fidèles, principalement celles qui se font pendant les messes célébrées pour les défunts, ont été fabriqués, du <sup>xv</sup><sup>e</sup> au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, dans les ateliers des fondeurs de cuivre d'Augsbourg, Nuremberg et Brunswick. Il va sans dire que les bassins du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle et du commencement du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> présentent seuls les caractères de la décoration ogivale, et que ceux du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> et du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle portent des ornements en style de renaissance (1).

Les sujets et les symboles, figurés régulièrement au centre du plat, plus rarement sur le marli, sont presque toujours religieux. Voici ceux qu'on rencontre le plus souvent : 1<sup>o</sup> Adam et Ève, 2<sup>o</sup> Josué et Caleb rapportant la grappe de raisins de la terre promise ; 3<sup>o</sup> l'histoire de Saul ; 3<sup>o</sup> l'annonciation ; 4<sup>o</sup> l'adoration des mages ; 5<sup>o</sup> la sainte Vierge avec l'Enfant ; 6<sup>o</sup> les symboles des évangélistes ; 7<sup>o</sup> des figures de saints, et notamment saint Georges et saint Sébastien. On y trouve aussi quelquefois la tête de Cicéron, des sirènes, des cerfs, des chiens, des écussons armoriés, etc.

Des inscriptions ou légendes sont placées dans un ou deux cercles concentriques près du marli, et se répètent ordinairement cinq fois. Parmi ces légendes il en est un assez grand nombre qui offrent un sens facile, par exemple : *Got sei met vns, hilf Got avs not, hilf Ih/esu's vnd Maria, van allen schriftvren het sloet nyt sonder Godt, eh wart (ou gich wart, der in fridt, eh (ou ich) bart al zeit gelvek, gi seal recorden, gystate et benedicite Devs* ; d'autres, au contraire, — et ce sont celles qui se rencontrent le plus souvent — se composent de lettres qui, jointes ensemble, n'offrent aucun sens ; telles sont les suivantes : *rahe wishnbi* et *vrmtlife*, *vrmtielf* ou *life-vrmt*. Il paraît assez probable que ces légendes, jusqu'ici indéchiffrées, ne sont que les signes ou premières lettres de plusieurs mots formant une devise connue généralement à l'époque où l'on fabriquait ces bassins d'offrande.

La légende *M. Lyther*, qu'on lit fréquemment sur les bassins d'offrande, a tout particulièrement exercé la sagacité des archéologues et des épigraphistes. Faut-il, oui ou non, y voir le nom du père de la réforme ? Quelques auteurs pensent que c'est bien réellement le moine apostat qui est désigné dans cette légende, et ils ajoutent que ces bassins ont servi aux protestants

(1) C'est à tort que quelques auteurs allemands donnent à ces bassins le nom de *Taufschüsseln*, plats de baptême. En effet, ces bassins, qui se rencontrent principalement dans les églises catholiques, n'y ont jamais servi à l'administration du baptême. Il est possible que, dans quelques églises protestantes d'Allemagne, on les ait employés pour les cérémonies du baptême, mais ce n'est certes pas là leur destination première.

pour le baptême et la communion. Nous ne pouvons, en aucune manière, admettre cette opinion ; car, dans cette supposition, il est impossible d'expliquer comment il se fait que c'est précisément dans les églises catholiques qu'on les trouve le plus fréquemment. L'aversion des catholiques pour l'auteur du protestantisme ne leur eût jamais permis d'accepter, pour leurs cérémonies religieuses, des plats qui auraient porté ce nom comme légende. Pour échapper à la difficulté, on a parfois affirmé qu'il fallait voir, dans ces lettres, le nom du fabricant. Cette assertion ne nous paraît pas non plus fondée ; ce serait, en effet, le seul fondeur allemand qui aurait signé ses bassins. Ne doit-on pas plutôt y voir des sigles ? Ce qui nous porte à le croire, c'est que, à part la lettre *h*, ce sont toutes des lettres qui se rencontrent dans le mot *vrmlife*, dont nous avons parlé plus haut.

20. *Instruments de paix*. Le baiser de paix, recommandé par l'apôtre saint Paul aux premiers chrétiens, fut donné par l'accolade fraternelle jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle. A cette époque, des motifs de décence et de décorum firent substituer, en plusieurs endroits, l'usage d'un *osculatorium*, ou instrument de paix, à l'accolade qu'on jugeait alors généralement ne pouvoir être pratiquée sans détriment pour la morale et la distinction des rangs. Après l'*Agnus Dei* de la messe, le prêtre célébrant baise d'abord un instrument de paix ; celui-ci est baisé ensuite par les ministres servant à l'autel, par le clergé, et souvent même par les autres assistants. Le baiser du prêtre, communiqué à tous au moyen d'un seul et même objet, sauvegarde encore, en partie, la signification symbolique de l'accolade fraternelle des premiers temps de l'Église.

Les règles liturgiques parlent de l'instrument de paix, mais n'en déterminent ni la forme ni les caractères. On s'est donc servi à cet effet indifféremment de croix, de reliquaires, de couverture d'évangélistes, etc. Cependant la forme qui a prévalu est celle d'un petit tableau, fait en matières précieuses, telles que l'or, l'argent, le bois dur ou l'ivoire, ciselé, gravé, émaillé ou peint, et représentant un sujet religieux ou un saint. Ce petit tableau est régulièrement muni d'une anse ou d'un manche sur sa face postérieure.

L'instrument de paix est désigné par différents noms, spécialement dans les anciens inventaires de meubles d'église : il est appelé en français : *paix*, *table de paix*, *porte-paix*, et en latin : *osculum*, *osculatorium*, *deosculatorium*, *tabella*, *tabula* ou *instrumentum pacis*, *asser ad pacem*, *pax*, *paxilla*, *paxillum*.

Voici (fig. 499) un porte-paix du xv<sup>e</sup> siècle, conservé à l'église de Saint-Nicolas à Dixmude. Il se compose d'une plaque d'argent niellée, représentant sainte Catherine, ayant à son côté gauche la donatrice à genoux; sur une banderole partant de la bouche de celle-ci sont inscrites les paroles : *Orate pro me*, qu'elle est censée adresser à la sainte en forme de prière. La plaque est enchâssée dans un beau cadre en argent ciselé et couronné d'un joli crétage.

Fig. 499.



Porte-paix de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, à l'église de Saint-Nicolas à Dixmude. Hauteur : 0<sup>m</sup>135; largeur : 0<sup>m</sup>092.

Fig. 500.



Porte-paix de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, au trésor de Maestricht. (D'après le *Trésor de Maestricht*.) Hauteur : 0<sup>m</sup>078; largeur : 0<sup>m</sup>056.

Un instrument de paix, presque de la même époque que celui de Dixmude et présentant une forme semblable, fait partie du trésor de Saint-Servais à Maestricht; nous le reproduisons (fig. 500). Le médaillon central est un *églomisé*, c'est-à-dire une peinture faite en enlevant, au moyen d'un style, les traits du dessin dans une feuille d'or collée sur une plaque de verre. Il représente le crucifiement; les donateurs sont figurés aux côtés de la croix avec la sainte Vierge et saint Jean. Sur l'encadrement, qui est d'argent doré, on voit : au sommet l'archange saint Michel; aux deux extrémités la sainte Vierge, et vis-à-vis l'archange Gabriel tenant une banderole où est inscrit le mot AVE.



21. **Moules ou fers à hosties.** Personne n'ignore avec quel respect on s'appliquait autrefois à la préparation de la farine et du pain qui devait servir au saint sacrifice de la messe et à la communion des fidèles. Des religieux et des religieuses choisissaient avec soin les grains de froment, en récitant des prières, les broyaient, et bluttaient la farine, toujours en priant. Sainte Radegonde, de Poitiers, et saint Wenceslas, de Bohême, se plaisaient à passer une bonne partie de leur temps à préparer les pains des oblations.

Fig. 501.



Fig. 502.



Fig. 503.



Fig. 504.



Fig. 505.



Empreintes d'un fer à hosties, du XIII<sup>e</sup> siècle, conservé au couvent de Sainte-Croix à Poitiers.

On s'est servi depuis longtemps et l'on se sert encore aujourd'hui de fers pour cuire le pain du sacrifice, et y imprimer des figures ou des lettres. Ces pains présentent régulièrement la forme circulaire. Le crucifiement, l'Agneau divin, la simple croix, le chrisme IHS, des figures de saints et des symboles s'y rencontrent souvent.

Les religieuses de Sainte-Croix de Poitiers possèdent encore aujourd'hui un fer à hosties qui date de la dernière moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Il peut donner à la fois deux grandes hosties et trois petites; nos fig. 501 à 505 reproduisent les empreintes de ces cinq hosties. Les grandes ont un diamètre de 0<sup>m</sup>07, et les petites de 0<sup>m</sup>045. Sur les grandes, on voit le Christ en croix accompagné du sigle INRI (fig. 501) et l'Agneau divin avec l'inscription AGNUS (fig. 502); sur les petites, les sigles INRI, IHS et XPC (c'est-à-dire *Christus*), surmontés d'un trait d'abréviation qui sert de base à une croix (fig. 503 à 505).

De Caumont, dans son *Abécédair*e, 5<sup>e</sup> éd., p. 727 et 728, donne les empreintes de deux fers à hosties du XV<sup>e</sup> siècle. Le premier représente, d'un côté, le crucifiement, et de l'autre, saint Martin partageant son manteau. Le second figure, d'un côté, le Christ en croix, et de l'autre, le Sauveur chargé de l'instrument de son supplice; une inscription formant encadrement entoure ces deux derniers sujets.

22. **Enseignes et médailles de pèlerinage.** Les *enseignes* de pèlerinage (nom dérivé du latin *insignia*, insignes) consistaient, pendant tout le moyen âge, dans de petites plaques rectangulaires, carrées ou circulaires, le plus souvent de plomb fondu et coulé (1), quelquefois aussi de cuivre ou d'argent estampé et retouché au ciselet. Elles portaient ordinairement en relief l'image du saint en l'honneur duquel elles étaient fabriquées. On en distingue de deux espèces : les unes — et c'étaient les plus nombreuses — se cousaient sur la coiffure et sur les vêtements; les autres, assez rares, se fixaient au sommet du bourdon ou bâton de pèlerin.

Il y en avait également présentant la forme de médailles ornées, sur leurs deux faces, d'images de saints et d'inscriptions; souvent elles sont munies d'une bélière ou anneau servant à les suspendre au cou, ou à les attacher soit sur les vêtements soit aux objets de dévotion, tels que chapelets, etc.

Nous donnons (fig. 506 à 515) une série de dix insignes et médailles de

(1) On conserve encore aujourd'hui, au musée de la Société archéologique de Namur, un moule ancien à enseignes de pèlerinage; et l'on en a trouvé tout récemment deux dans l'Escaut à Anvers. Ils sont tous les trois en pierre

pèlerinages, qui s'étend du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle ; toutes sont en plomb, à l'ex-

Fig. 506.

Fig. 507.

Fig. 508.



Enseignes de pèlerinage au musée de la Société archéologique de Namur.  
(XII<sup>e</sup> siècle). (XIII<sup>e</sup> siècle). (XIII<sup>e</sup> siècle).

Fig. 509.



Enseigne de pèlerinage  
au musée de Namur.  
(XIII<sup>e</sup> siècle).

ception de celle de Notre-Dame de Hal (fig. 510), qui est en argent. La première (fig. 506), représentant un saint abbé ou évêque, semble dater du XII<sup>e</sup> siècle ; la seconde (fig. 507), du XIII<sup>e</sup> siècle comme aussi les deux suivantes, porte l'effigie de saint Gilles, abbé ; elle est munie, à ses quatre angles, d'œils permettant de les coudre sur les vêtements. Sur la troisième et la quatrième (fig. 508 et 509) on voit la sainte Vierge assise tenant l'Enfant Jésus d'une main, et de l'autre une fleur de lis. La cinquième (fig. 510), en argent et du XV<sup>e</sup> siècle, reproduit l'image de Notre-Dame de Hal couronnée d'un dais et placée entre deux personnages, un homme et une femme, agenouillés et portant une banderole ; autour on lit la légende : *notre dame de hauls. ons vrouwe van halle. n(ost)ra d(omi)na de hallis*. La sixième (fig. 511), du XVI<sup>e</sup> siècle, nous montre saint Gérard, abbé de

Fig. 510.



Médaille de pèlerinage de Notre-Dame à Hal.  
(De la collection du comte Th. de Limburg-Stirum.)

Fig. 511.



Enseigne de pèlerinage  
au musée de Namur.

Brogne, dans un costume mi-monastique et mi-chevaleresque. Enfin les fig. 512 et 513 donnent les deux faces d'une médaille en plomb de l'année 1500 environ, coulée en l'honneur de saint Job, vénéré jusqu'aujourd'hui dans l'église de Wesemael non loin de Louvain; et les fig. 514 et 515 celles d'une médaille, du <sup>xvi</sup>e siècle, de Saint-Gérard de Brogne.

Fig. 512.



Fig. 513.



Fig. 514.



Fig. 515.



Médailles de pèlerinage.

Les pèlerins se procuraient les insignes de pèlerinage dans les lieux où ils s'étaient rendus pour vénérer l'image ou la châsse d'un saint; et ils les rapportaient comme pieux souvenirs et objets de dévotion. Quelquefois même, surtout lorsqu'il s'agissait de pèlerinages lointains, ils les montraient et les faisaient baiser aux fidèles des localités qu'ils traversaient; les pèlerins pauvres obtenaient souvent de cette manière des secours de nourriture et d'argent. Il y eut même des cas où le port des enseignes investissait les



pèlerins d'une sorte d'immunité. C'est ainsi qu'autrefois les pèlerins venant de Rocamadour, dans le midi de la France, étaient rendus à la liberté par les troupes françaises et anglaises s'ils portaient visiblement des médailles de ce pèlerinage, où l'on voyait, d'un côté, l'image de la sainte Vierge, et, de l'autre, celle de saint Amadour.

L'usage des médailles de pèlerinage s'est conservé jusqu'à maintenant. Quant aux enseignes, leur souvenir n'est pas entièrement perdu de nos jours : on les a remplacées par de petits drapeaux de papier portant l'image du saint ou de la sainte qu'on est allé vénérer.

Les enseignes, cousues sur les vêtements ou sur la coiffure, ont aussi parfois servi de marque distinctive aux membres des confréries.

Plusieurs enseignes et médailles de pèlerinage ont été trouvées, avec un nombre considérable de monnaies et d'objets de toutes sortes et de toutes les époques, dans la Sambre à Namur, à l'endroit où, depuis les temps les plus reculés, existait un gué, et où l'on a construit plus tard le pont de la Sambre. On en a également découvert un certain nombre dans l'Escaut à Anvers. Il est assez probable qu'au moins une partie de ces enseignes ont été jetées dans l'eau par les pèlerins, comme offrandes et objets de dévotion, pour obtenir du ciel la grâce de passer la rivière ou le fleuve sans accident.

23. **Petits autels domestiques.** On rencontre souvent, dans les musées publics et dans les collections particulières, de petits triptyques et polypptyques en ivoire, métal ou bois, sculptés, peints ou émaillés. Ces objets, dont les fidèles se servaient autrefois dans leurs maisons pour nourrir leur dévotion, ont souvent la forme d'un retable à volets, mais réduit à des proportions minimales. Ils sont, comme les retables, décorés de bas-reliefs, de statues et de peintures.

24. **Crosses.** Les crosses d'ivoire, qui étaient de loin les plus communes au XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup> siècle, ne se rencontrent plus qu'exceptionnellement pendant la période ogivale. On les fit alors d'or, d'argent et de cuivre doré ; et, au XIII<sup>e</sup> siècle, l'éclat du métal était régulièrement rehaussé par des émaux.

Comme nous l'avons dit ci-dessus, I, p. 504, la volute de la plupart des crosses romanes se termine par une tête de serpent ou de dragon empalée par une croix que porte l'Agneau divin. Cette scène, symbole du triomphe que le Sauveur a remporté sur le démon par le sacrifice du Calvaire, devient rare dès le XIII<sup>e</sup> siècle. Quelques volutes, il est vrai, portent encore alors, à

leur extrémité, une tête de dragon ou de serpent, mais cette tête est entièrement isolée, ou s'attaque, non plus à l'Agneau, mais à un personnage ou à une scène religieuse (fig. 516). Dans un grand nombre de crosses la tête de serpent est remplacée par un bouquet de feuillage ou une fleur épanouie ; notre fig. 517 reproduit une crosse de ce genre, tout émaillée et terminée par

Fig. 516.

Fig. 517.



Crosse émaillée, du XIII<sup>e</sup> siècle,  
de la collection Desmottes à Lille.

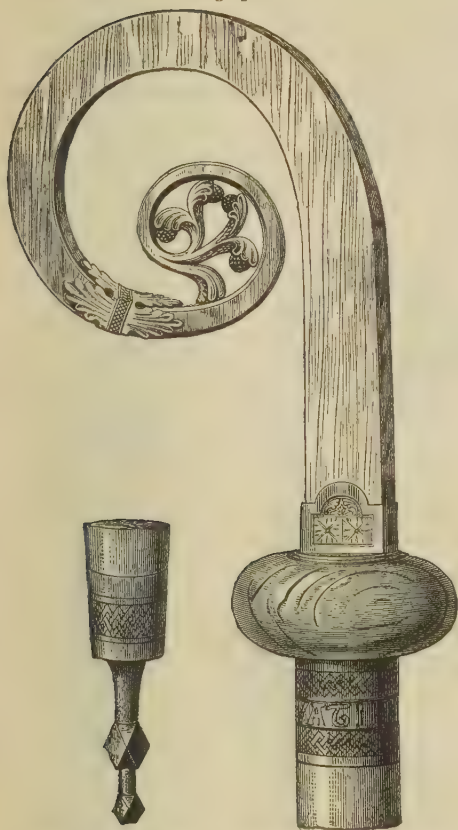


Crosse fleuronnée du XIII<sup>e</sup> siècle,  
au musée d'Angers.

une volute fleuronnée ; elle fait partie du musée d'Angers. Au trésor de Maestricht, on conserve le bâton de saint Servais, qu'on a transformé en crosse, au XIII<sup>e</sup> siècle, par l'adjonction d'une pointe inférieure en fer et d'une volute d'ivoire avec fleuron d'argent (fig. 518).

L'usage de placer, dans les enroulements de la volute, des sujets religieux ou des statuettes de saints devint très commun au XIII<sup>e</sup> siècle. Nous donnons (fig. 519) une crosse de cette époque, où l'on voit, à l'intérieur de la volute

Fig. 518.



Crosse du <sup>xiii</sup>e siècle, au trésor de saint Servais,  
à Maestricht.

(D'après le *Trésor de Maestricht*.)

ornée de crochets et terminée en feuillage, une scène qui se rencontre dans beaucoup de crosses émaillées du <sup>xiii</sup>e siècle : saint Martial, évêque de Limoges, recevant à l'autel le chef de sainte Valérie. Cette crosse, en cuivre rouge doré et émaillé, fait partie du trésor de la cathédrale de Bruges. La douille est cantonnée de trois lézards dont les queues recourbées soutiennent un nœud à huit côtes incrustées de turquoises de même que le dos des lézards.

Toutes ces crosses émaillées du <sup>xiii</sup>e siècle sortent des ateliers de Limoges, dont elles constituent, sans contredit, les productions les plus élégantes. Le plus souvent la volute figure un serpent dont les écailles imbriquées sont rendues par l'émail, et porte, sur sa partie convexe, des crochets végétaux très rapprochés. La

douille, ordinairement en émail bleu lapis comme la volute elle-même, est décorée de rinceaux et de fleurons. Le pommeau est tantôt plein, émaillé ou ciselé, tantôt découpé à jour et composé d'enroulements de lézards, de salamandres ou de feuillages.

Lorsque, vers la fin du <sup>xiii</sup>e siècle, les détails d'architecture remplacèrent, sur les pièces d'orfèvrerie, la décoration empruntée aux règnes animal et végétal, réel ou fantastique, les crosses changèrent également d'aspect. Elles se garnirent alors de niches, de statuettes, de flèches et de pinacles. Le

nœud surtout, et aussi la douille, furent surchargés de ces ornements. La crosse que nous reproduisons (fig. 520) fournit le type le plus répandu du xve siècle. Elle est en partie d'argent, en partie de cuivre doré, et provient de l'ancienne abbaye de Stavelot ; on la conserve encore, dans cette ville, à l'église de Saint-Sébastien. Un faon s'élance de la base de la volute et touche de ses pattes de devant l'extrémité de celle-ci, qui rappelle encore de loin la tête de serpent.

Fig. 519.



Crosse épiscopale  
du xiii<sup>e</sup> siècle, au trésor  
de la cathédrale de Bruges.

Fig. 520.



Crosse abbatiale du xve siècle,  
à l'église de Saint-Sébastien  
à Stavelot.

Fig. 521.



Crosse abbatiale  
à l'église de Soignies.  
(D'après l'Art ancien.)

Des scènes religieuses et des statuettes de saints, par exemple la sainte Vierge avec l'Enfant, soit seule, soit placée entre deux anges ou deux saints, se rencontrent encore quelquefois dans les enroulements des volutes des crosses des xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles. Voyez ci-dessous, p. 479, fig. 542, la crosse que porte saint Lambert.

Notre fig. 521 reproduit une crosse abbatiale du xve siècle, d'une grande simplicité, dont toute l'ornementation consiste dans des crochets végétaux.

Au nœud ou à la douille des crosses on attachait souvent un morceau



d'étoffe, ordinairement de lin très fin, connu dans les anciens documents sous le nom de *velum*, *sudarium*, *orarium* ou *pannisellus*. Ce voile, quelquefois richement orné de broderies ou de bandes d'orfroi, a été pris par quelques archéologues, mais à tort, comme un attribut exclusif des crosses abbatiales. Cette opinion a une apparence de fondement parce qu'en Italie, ou du moins dans le nord de cette contrée, particulièrement dans le diocèse de Milan, le *velum* attaché à la crosse était, vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, porté par les abbés seulement, selon les prescriptions d'un concile de Milan célébré par saint Charles Borromée, statuant que les évêques ne doivent pas porter le voile à la crosse, mais bien les abbés (1).

En deçà des Alpes, c'est-à-dire en France, en Belgique, en Angleterre et en Allemagne, les crosses épiscopales aussi bien que les abbatiales ont été munies de cet appendice pendant la période ogivale, comme le prouvent un grand nombre de monuments peints et sculptés existant encore de nos jours.

La plupart des liturgistes ont indiqué également comme un signe distinctif de la crosse d'évêque ou d'abbé la direction que celui qui la porte donne à la volute. Les abbés, disent-ils, portent la crosse avec la volute tournée en dedans, c'est-à-dire vers l'épaule, parce que leur juridiction ne s'étend pas au delà de leur monastère ; les évêques, au contraire, la portent en dehors, vers le peuple de leur diocèse. Et, en effet, le cérémonial des évêques (liv. II, ch. 8) recommande aux prélats, en allant à l'autel, de tenir la crosse *in manu sinistra, parte curva baculi ad populum versa*, pendant qu'ils bénissent de la main droite. Mais ici encore les monuments anciens sont loin de se trouver d'accord avec la théorie des rubricistes modernes.

25. **Etoffes précieuses.** Pendant la période ogivale, on s'est souvent servi, pour les vêtements sacrés, d'étoffes précieuses dans lesquelles les dessins décoratifs étaient produits soit, pendant le tissage même, au moyen d'une trame de différentes couleurs, soit, après le tissage, par l'application de broderies à l'aiguille. L'usage des tapisseries pour la décoration des églises se répandit aussi de plus en plus pendant la période ogivale. Nous traiterons donc successivement : a) des tissus, b) des broderies et c) des tapisseries. Voyez pour l'histoire des tissus et des broderies pendant les douze premiers siècles de l'ère chrétienne, ci-dessus, I, p. 258-270, et p. 511-513.

(1) « Orario aut sudario non ornatur baculus, si episcopalis est ; quo insigni abbatialis ab illo distinguitur. » *Lib.* II.

A. *Tissus*. L'art de fabriquer des tissus de soie fut importé en Italie au XIII<sup>e</sup> siècle. Ce fut la ville de Lucques qui le reçut la première. Dès l'an 1248, on y voyait un grand nombre d'ateliers de tissage pour les étoffes précieuses. Il paraît assez probable que, vers la même époque, Gênes, Venise et d'autres villes de la Lombardie possédaient aussi quelques métiers isolés. A la suite des guerres civiles qui désolèrent la ville de Lucques pendant les premières années du XIV<sup>e</sup> siècle, les tisserands lucquois émigrèrent dans les villes voisines, où régnaient la paix et la tranquillité, et y transportèrent leur industrie. Grâce à cette émigration, les fabriques de soie se multiplièrent à Venise, à Milan, à Gênes, à Bologne, à Florence et dans plusieurs autres villes du centre et du nord de l'Italie.

Les dessins décoratifs qui ornent assez souvent les tissus de soie fabriqués en Italie au XIII<sup>e</sup> siècle et pendant une partie du XIV<sup>e</sup> sont régulièrement copiés sur des étoffes orientales ; ils imitent presque servilement les animaux et les végétaux de ces étoffes, et reproduisent même parfois les inscriptions arabes qui s'y rencontrent, mais en lettres le plus souvent dénaturées et, par conséquent, indéchiffrables. Les figures symboliques et les sujets empruntés à l'histoire de l'ancien et du nouveau Testament, qu'on ne trouve qu'exceptionnellement sur les tissus siciliens ou italiens avant le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, apparaissent fréquemment après cette époque ; ils sont entourés ou dépourvus d'encadrement. On continua néanmoins, comme on l'avait fait précédemment, à employer aussi, pour les vêtements sacrés, des étoffes qui n'offraient aucun dessin symbolique et provenaient soit de l'Orient, soit des fabriques européennes.

Au XV<sup>e</sup> siècle, l'industrie de la soie se propagea de plus en plus vers l'ouest et le nord de l'Europe. La Suisse, la France et la Belgique, qui toutes possédaient, depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, quelques métiers isolés pour la fabrication de la soie, du velours et du satin, virent alors leurs ateliers se multiplier et prendre des développements considérables.

L'immigration des tisserands italiens en France eut lieu pendant la dernière moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Lyon et Tours furent les villes qui, avec quelques autres, cherchèrent le plus à favoriser cette immigration. Chacune de ces deux cités s'attribue l'honneur d'avoir, la première, attiré dans ses murs des phalanges de tisserands italiens. Il est certain que, dans l'une comme dans l'autre, il existait déjà vers l'année 1470 des corporations nombreuses et très importantes de tisserands et de marchands de soie, auxquelles le

roi de France octroya à tous leurs membres des franchises et des privilèges étendus.

La Flandre aussi s'était acquise, dès le XIII<sup>e</sup> siècle, une grande renommée par ses tissus précieux, dont les matières premières lui étaient fournies par l'Angleterre. Ce fait nous est attesté par le chroniqueur anglais Mathieu de Westminster : il fait remarquer, dans ses *Flores historiarum*, à l'année 1265, que l'Angleterre recevait à ce moment ses tissus précieux de la Flandre. Apostrophant l'Angleterre, il dit : « Tibi de tua materia vestes pretiosas tuatrix Flandria texuit ». Les principales villes flamandes qui possédaient, à cette époque, des métiers pour le tissage de l'or et de la soie étaient Bruges, Ypres, Gand, Malines, et probablement aussi Louvain. De toutes les étoffes de prix fabriquées en Flandre la plus estimée et la plus recherchée était le satin de Bruges. Il y en avait de deux espèces : l'une entièrement en soie, l'autre ayant la trame en soie et la chaîne en lin ou en toute autre matière. Cette dernière espèce était souvent employée comme doublure pour les ornements sacrés les plus riches.

Comme à Lyon et à Tours, ce furent des Italiens, et spécialement des

Fig. 522.



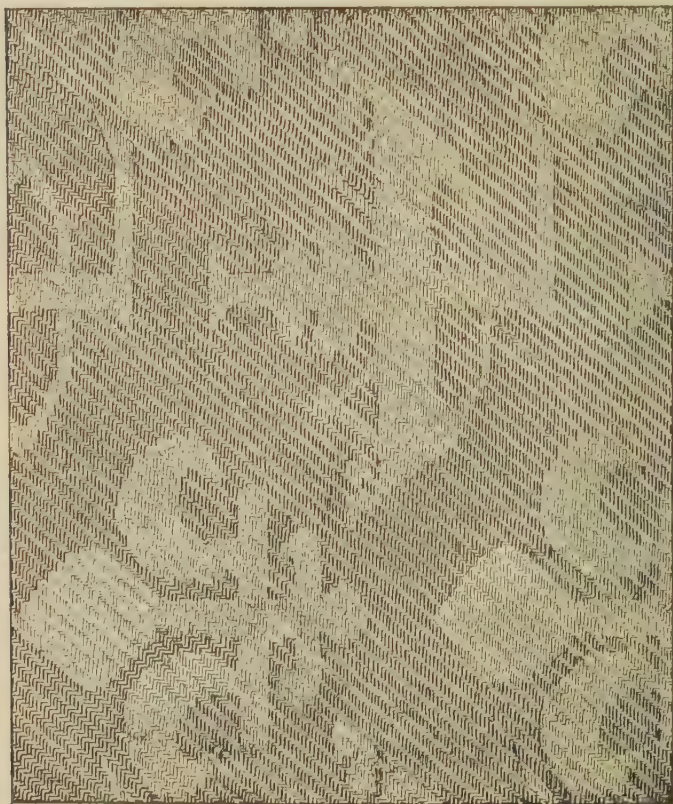
Étoffe de laine du x<sup>v</sup>e siècle, à la cathédrale d'Angers.  
(D'après la *Revue de l'art chrétien*.)

Vénitiens et des Florentins qui, immigrés en grand nombre dans la Flandre, firent prospérer à Bruges la fabrication de ces tissus.

Remarquons aussi que dans les environs des villes où l'on établit de nombreux ateliers pour la fabrication de la soie, on introduisit toujours, mais seulement après un certain nombre d'années, la culture du ver à soie, lorsque la douceur du climat la rendait possible et fructueuse. Au moment du premier établissement, et même encore quelque temps après on faisait arriver la soie brute soit de l'Italie, soit de l'Orient.

On fabriqua également des tissus de *laine* en y brochant, comme dans les étoffes de soie, des ornements variés pendant l'opération du tissage. Nous

Fig. 523.



Étoffe de laine, du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, à la cathédrale d'Angers. (D'après la *Revue de l'art chrétien*.)



donnons (fig. 522 et 523) deux morceaux de tissus de cette espèce, datant du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle et ayant servi à couvrir des bancs. Les motifs de décoration, qui consistent dans des fleurs de lis et des L couronnés, se détachent en jaune sur un fond bleu. Ces étoffes sont conservées dans la cathédrale d'Angers.

B. *Broderies*. Dans les broderies du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, comme dans les peintures et les sculptures contemporaines, le dessin s'affranchit peu à peu des traditions byzantines. Les gestes des personnages perdent leur expression archaïque, les têtes ne sont plus tracées suivant des types conventionnels, les plis des draperies, au lieu d'être serrés et parallèles, sont fidèlement rendus, enfin les figures prennent souvent des poses cambrées.

Dès la fin du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, l'art de la broderie, appelé très justement au moyen âge *peinture à l'aiguille*, *acupictura*, arriva à un haut degré de prospérité; il se développa de plus en plus pendant le <sup>xiv</sup><sup>e</sup>, et atteignit son apogée au commencement du <sup>xv</sup><sup>e</sup>. A cette dernière époque, trois contrées se distinguaient particulièrement par leurs talents et leur adresse dans la confection des broderies : c'étaient la Belgique, la Prusse rhénane et la Bourgogne. Les deux principaux centres de fabrication pour les étoffes brodées se trouvaient à Arras en Flandre et à Cologne sur le Rhin; à ces deux villes on peut ajouter en seconde ligne Bruges, Malines, Liège, Tournai, Haarlem et Reims.

En Italie, en Espagne et dans tout le midi de l'Europe, où de nombreux ateliers de tissage étaient en pleine activité dès le <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle et produisaient un grand nombre d'étoffes de soie ornées de figures et de dessins variés, l'art de la broderie fut presque complètement abandonné au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle pour la décoration des vêtements sacrés.

On trouve encore, en Belgique, un très grand nombre de broderies anciennes. Une des plus belles et des plus intéressantes, tant par son bon état de conservation que par sa valeur artistique, est une bande d'*antependium* d'autel que l'on conserve à Saint-Martin à Liège. Elle date probablement du milieu du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle (non pas du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, comme une faute typographique nous l'a fait dire ci-dessus, p. 217, ligne 2<sup>e</sup>), et mesure à peu près trois mètres de long sur 0<sup>m</sup>175 de large. On y a représenté, dans une suite de scènes séparées les unes des autres par des arbres ou des détails d'architecture, différents épisodes de l'histoire du saint évêque de Tours, patron de l'église.

C. *Tapisseries*. « On appelle tapisserie, dit Eug. Müntz, un ouvrage dans lequel des fils de couleur, enroulés sur une chaîne tendue verticalement ou horizontalement, font corps avec elle, et produisent des combinaisons de lignes et de tons analogues à celles que le peintre obtient avec le pinceau, le mosaïste avec des cubes de marbre ou d'émail. La tapisserie se distingue de la broderie en ce que les figures y font partie intégrante du tissu, tandis que dans celle-ci elles sont simplement superposées sur un tissu déjà existant. Elle se distingue, d'autre part, des étoffes tissées ou brochées en ce qu'elle constitue toujours un ouvrage fait à la main, et non obtenu au moyen d'un mécanisme répétant à l'infini le même motif; chacune des productions du tapissier est une œuvre originale. » *La tapisserie*, p. 7.

Les fils avec lesquels le tapissier dessine ses sujets, ses symboles et ses ornements, sont d'or, d'argent, de soie ou de laine.

Il y a des tapisseries de haute lisse et des tapisseries de basse lisse. On appelle *lisses*, ou quelquefois aussi *lices* (du latin *licium*, fil d'une étoffe) les fils tendus les uns à côté des autres, au moment où le tisserand commence son travail. Les lisses sont donc la chaîne du tissu, et les fils qu'on y intercale en sont la trame. Quand, dans un métier à tapisserie les fils de la chaîne sont placés horizontalement, à la manière du métier ordinaire de tisserand, on dit que c'est un travail de *basse lisse*; si, au contraire, les fils de la chaîne sont posés verticalement, on dit qu'il est de *haute lisse*. C'est le métier de ce dernier genre qui a été généralement adopté pour la fabrication des tapisseries proprement dites, parce qu'il permet de placer le carton ou modèle dans une position verticale; ce qui facilite beaucoup le travail artistique du tapissier. Les tapisseries d'Arras, de Bruxelles, des Gobelins, sont toutes faites sur le métier de haute lisse. Les métiers de basse lisse n'ont jamais été très communs; toutefois, à Beauvais et à Aubusson, on les emploie encore aujourd'hui.

Les tapisseries servaient principalement à la décoration de l'intérieur des édifices et des monuments. Aux jours de fête solennelle on les suspendait le long des parois, sous une arcade ou entre deux points d'appui verticaux. « La tapisserie, fait observer Eug. Müntz, nous apparaît comme le facteur par excellence de la décoration temporaire, comme l'auxiliaire le plus précieux des fêtes, de la pompe, de l'éclat. » *La tapisserie*, p. 9.

La suspension des tapisseries avait lieu sans qu'elles fussent tendues sur un châssis; ce n'est que plus tard, à l'époque de la renaissance, qu'on a commencé à les fixer dans des cadres.

L'art de la tapisserie était déjà connu au XI<sup>e</sup> siècle. Avant l'année 1025 il existait, à Poitiers, une manufacture de tapisseries dont les tentures semblent avoir été très appréciées, même en dehors de la France. Les produits de ces ateliers étaient ornés de portraits de rois et d'empereurs, de figures d'animaux, ainsi que de sujets bibliques.

Au XII<sup>e</sup> siècle l'Allemagne prend également une part active au développement de la tapisserie. Dans plusieurs actes authentiques indiqués par M. Müntz (*La tapisserie*, p. 86) des tapissiers, *tapeciarii*, figurent comme témoins. Quelques rares tapisseries allemandes du XII<sup>e</sup> siècle ont échappé aux ravages du temps. Nous citerons : 1<sup>o</sup> une belle tapisserie provenant de l'église de Saint-Géréon à Cologne et dont des morceaux sont conservés dans les musées de Nuremberg, de Lyon et de South Kensington à Londres; 2<sup>o</sup> les superbes tapisseries du dôme de Halberstadt. « Cette dernière suite de tapisseries, qui est suspendue au-dessus des stalles du chœur, dit Müntz, se compose de deux parties mesurant chacune 43 pieds (environ 13<sup>m</sup>50) de long sur 3 pieds et 1/2 (1<sup>m</sup>10) de haut. On y voit, à côté de scènes de l'ancien Testament (vie d'Abraham, songe de Jacob), les figures du Christ et des douze apôtres, celle de saint Georges tuant le dragon, celle de Caton (avec une banderole portant l'inscription : DENIGRAT . MERITUM . DANTIS . MORA), de Sénèque (QUI . CITO . DAT . BIS . DAT), enfin d'un roi ou d'un empereur désigné par les mots KAROLUS . REX, sans doute Charlemagne. Des lignes assez larges, d'un brun foncé, marquent les contours. Quant aux lumières et aux ombres, elles sont produites par la dégradation ou le renforcement du ton principal. » *La tapisserie*, p. 94.

Au XIII<sup>e</sup> siècle, l'art du tapissier, tout en continuant à se servir des mêmes procédés techniques qu'au siècle précédent, marcha en avant comme tous les autres arts. Un certain nombre de tapisseries de cette époque, parvenues jusqu'à nous, permettent de constater les progrès accomplis, surtout en ce qui concerne le dessin. Une des plus intéressantes œuvres de ce siècle est sans contredit celle qu'on conserve à Quedlimbourg en Allemagne; elle date de l'année 1200 environ et représente le mariage de Mercure avec la Philologie.

Dès le commencement du XIV<sup>e</sup> siècle la fabrication des tapissiers de haute lisse prospérait à Paris, à Bruxelles et à Arras; et, un peu plus tard, elle fut introduite dans plusieurs autres villes de la Flandre et du Brabant, notamment à Bruges, à Gand, à Tournai, à Lille, à Douai, à Valenciennes et à Saint-Trond. A la fin du XIV<sup>e</sup> siècle les tapissiers d'Arras commencèrent à tenir le premier rang; ils durent leur réputation à la supériorité

de leurs tissus et de leur teinture. Depuis cette époque, les tapisseries de haute lisse furent appelées, surtout par les Italiens et les Anglais, *œuvres d'Arras, fins fils d'Arras* et *arazzi*.

Le <sup>xv</sup>e siècle fut l'âge d'or pour les tapisseries. On réalisa alors de notables progrès dans l'exécution matérielle. Les fils devinrent de plus en plus fins, la proportion de la soie et de l'or augmentèrent considérablement, les teinturiers inventèrent des nuances nouvelles, enfin les tapissiers apprirent à mélanger les couleurs avec une habileté qui ne dut plus jamais être dépassée.

« Au <sup>xiv</sup>e siècle, dit Eug. Müntz, Paris luttait avantageusement avec Arras ; au <sup>xv</sup>e siècle, la capitale de l'Artois éclipse complètement sa rivale, en attendant qu'elle succombe à son tour devant Bruxelles. Sans doute, diverses autres villes de l'ouest, du centre ou de l'est (de la France) comptèrent, au <sup>xv</sup>e siècle, des tapissiers plus ou moins habiles : Rennes, Bourges, Troyes, Reims, etc. : mais il y a loin de là à une production réglée, à un essor comparable à celui de nos provinces septentrionales, alors incorporées aux états des ducs de Bourgogne. C'est à ces dernières que l'on s'adressait de préférence toutes les fois qu'il s'agissait d'exécuter quelque suite importante : il n'est nullement prouvé, en effet, que les tapisseries du <sup>xv</sup>e siècle, conservées à Reims et à Sens, que l'*Histoire d'Esther*, au château des Aygalades, et tant d'autres pièces, aient pris naissance dans la localité où elles se trouvent aujourd'hui ; les ateliers d'Arras, de Lille, de Tournai, de Bruxelles, de Bruges ou des environs sont infiniment plus autorisés à les revendiquer. » *La tapisserie*, p. 145. Des hautelisseurs belges importèrent temporairement la fabrication des tapisseries dans le midi de la France, dans la Navarre, en Italie — où ils s'établirent en assez grand nombre dans les états du marquis de Mantoue — et même jusqu'en Hongrie. « Seule peut-être au <sup>xv</sup>e siècle, dit encore Eugène Müntz, l'Allemagne échappa à l'action des Flandres. Mais il n'y a point lieu, nous allons le démontrer, de l'en féliciter. Nos voisins d'outre-Rhin, qui comptaient en ce moment, dans le domaine de la peinture, des maîtres de la valeur de Stephan Lochner, de Martin Schongauer, de Zeitblom, de Schaffner, de Holbein le Vieux, de Burgmair, de Wohlgemuth, et qui portèrent également à un haut degré de perfection plusieurs branches des arts décoratifs, ne possédaient pas un seul atelier de haute lisse, j'entends un atelier comparable à ceux d'Arras ou de Bruxelles, un atelier digne de ce nom. C'était dans les couvents, parfois aussi dans les châteaux, que s'exécutaient les tentures, d'ordinaire de petites dimensions, dont regorgent aujourd'hui les musées de Munich et de Nuremberg. » *La tapisserie*, p. 174.



Voyez sur les tapisseries : 1° A. JUBINAL, *Les anciennes tapisseries historiées*, texte par Jubinal, dessins de Sansonnetti, Paris, 1838; 2 vol. in-fol.; 2° A. JUBINAL, *Recherches sur l'usage et l'origine des tapisseries à figures dites historiées, depuis l'antiquité jusqu'au xvi<sup>e</sup> siècle inclusivement*, Paris, 1840, in-8°; 3° F. MICHEL, *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent, et autres tissus précieux en Occident, principalement en France, pendant le moyen âge*, Paris, 1852; 2 vol. in-4°; 4° A. L. LACORDAIRE, *Notice historique sur les manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie*, Paris, 1859; in-8° (une première édition a paru en 1852); 5° E. VAN DRIVAL, *Les tapisseries d'Arras*, Arras, Courtin, 1864; in-8°; 6° DARCEL ET GUICHARD, *Les tapisseries décoratives du garde-meuble*, Paris 1878; in-8°; 7° ALPH. WAUTERS, *Essai historique sur les tapisseries et les tapissiers de haute et de basse-lice de Bruxelles*, série d'articles dans les *Bulletins des commissions d'art et d'archéologie*, 1876, 1877, et 1878; Bruxelles; in-8°; 8° ALPH. WAUTERS, *Les tapisseries historiées*, article publié dans *L'art ancien à l'exposition nationale belge de 1880*, Bruxelles, 1882; in-4°; 9° *Histoire générale de la tapisserie*: a) EUG. MÜNTZ, *Tapisseries italiennes*: b) AL. PINCHART, *Tapisseries flamandes*; et c) GUIFFREY, *Tapisseries françaises*. Paris, Dalloz, 1878-1884; in-fol.; 10° EUG. MÜNTZ, *La tapisserie*, Paris, Quantin, 1882; in-12°. Dans ce dernier travail, qui résume toute l'histoire des tapisseries, on trouve l'indication d'un grand nombre d'ouvrages traitant de quelques tapisseries en particulier.

26. **Vêtements sacrés.** Pendant tout le moyen âge les vêtements sacrés dont on se servait aux jours ordinaires étaient faits de tissus de laine ou, quelquefois aussi, de toile. Les étoffes de soie ne s'employaient que pour les vêtements riches et précieux.

Fig. 524.



Saint Omer : miniature du premier quart du xii<sup>e</sup> siècle. (D'après *L'art ancien à l'exposition nationale belge de 1880*.)

A. La *chasuble* conserve, jusqu'au milieu du xve siècle, la forme qu'elle présentait pendant la période romane, c'est-à-dire celle d'un vêtement ample, serrant autour du cou, couvrant entièrement les bras et retombant lâchement de tous les côtés autour du corps; voyez ci-dessus I, p. 514, et la gravure ci-contre (fig. 524) qui représente l'évêque saint Omer d'après une miniature du premier quart du xii<sup>e</sup> siècle. Comme précédemment, elle porte presque toujours des bandes d'orfroi, longues et étroites, ornées de broderies à l'aiguille représentant des sujets religieux. En Italie, dans les pays méridionaux et dans le midi de la France, ces bandes sont généralement au nombre de deux et placées verticalement, une par devant et une par derrière; celle de devant prend la forme d'un tau T, du

moins au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. En Belgique, en Hollande, en Allemagne et en Angleterre, deux autres petites bandes partent de la poitrine, passent sur les épaules et vont aboutir au milieu du dos, formant ainsi, par leur combinaison avec les orfrois verticaux, deux croix dont les bras sont redressés en forme d'Y. La fig. 327, p. 270, et la fig. 329, p. 272, qui reproduisent des pierres tombales du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, fournissent d'intéressants exemples de cette forme. Dans l'un comme dans l'autre, la chasuble est relevée jusqu'au-dessus des mains du prêtre. Sur la pierre de Forest (fig. 327) on distingue encore clairement l'orfroi vertical ; mais les deux bandes passant sur les épaules ont disparu en partie, sans doute par l'usure qu'a subie la pierre, lorsque, primitivement, elle faisait partie du pavement de l'église. Voyez aussi p. 273, fig. 330.

C'est à ces chasubles munies d'une double croix, en usage de son temps en Hollande, que Thomas à Kempis, l'auteur de *l'Imitation*, fait allusion au livre IV, ch. V : « Le prêtre porte devant et derrière lui le signe de la croix du Sauveur... Il porte devant lui la croix sur la chasuble afin qu'il considère avec soin les traces de Jésus-Christ, et qu'il s'attache à les suivre avec ferveur ; il porte la croix sur le dos afin qu'il apprenne à souffrir pour Dieu. »

Les chasubles à double croix restèrent en usage dans le nord de l'Europe jusqu'au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, époque à laquelle un changement notable s'opéra dans la forme et la disposition des orfrois. D'abord, ceux-ci prirent beaucoup plus de largeur ; ensuite partout où la double croix à bras relevés avait été précédemment en usage, on plaça sur le dos de la chasuble, une croix latine †, et sur le devant une colonne. Ce dernier fait explique comment il se fait que, dans l'Europe occidentale et septentrionale, les chasubles portent, encore de nos jours, sur le dos une croix latine, tandis qu'en Italie et dans plusieurs contrées de l'Europe orientale, elles n'ont qu'une simple colonne, semblable à celle que l'on voit sur le devant de nos chasubles du nord.

Les fig. 525 et 526, qui reproduisent des chasubles anciennes du trésor de Notre-Dame à Dantzig, montrent d'abord comment, de l'orfroi en forme d'Y, on a passé à celui en forme de croix latine, ensuite de quelle manière les chasubles ont perdu successivement leur ampleur primitive par suite des rognures qu'on leur a fait subir au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle pour dégager les bras du prêtre. La première chasuble (fig. 525) date du commencement, et la seconde (fig. 526) de la dernière moitié du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle.

Au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> et au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, les orfrois, toujours étroits, étaient régulièrement ornés de figures géométriques ou de petits rinceaux purement décora-

Fig. 525



Fig. 526.



Chasubles du x<sup>e</sup> siècle, au trésor de Notre-Dame à Dantzig.

tifs. Lorsqu'ils s'élargirent au x<sup>e</sup> siècle, on y représenta souvent des saints ou même des sujets religieux.

Voici (fig. 527) la partie principale d'un orfroï large, exécuté probablement vers l'année 1460 et conservé autrefois à l'église dite de l'Ermitage à Lierre. La broderie dont il est orné, qui représente, au milieu, la Nativité de Notre-

Fig. 527.



Orfroï de chasuble du x<sup>e</sup> siècle, à l'église dite de l'Ermitage à Lierre.

Seigneur, et sur les épaules, les anges et les bergers, se distingue à la fois par la pureté du dessin et la délicatesse de l'exécution ; son carton est une des plus belles productions de notre ancienne école flamande de peinture.

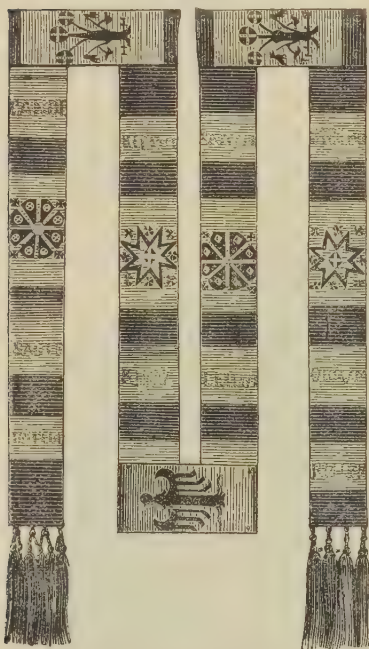
Les chasubles à croix latine de la même époque portent souvent l'image du Sauveur en croix ou celle de la sainte Vierge avec l'Enfant ; elles étaient quelquefois si chargées de broderies et de perles de toute espèce, que l'officiant se trouvait obligé de les quitter à l'offertoire de la messe.

B et C. L'*étole* et le *manipule*, dont nous avons fait connaître l'origine ci-dessus, I, p. 272 et 274, consistaient, pendant la période ogivale, dans des bandes longues et étroites, presque toujours un peu évasées aux extrémités ; voyez ci-dessus, p. 270, fig. 327, la pierre tombale de Forest, et p. 272, fig. 329, celle de l'abbé Alard de Hierges de Hastière. L'*étole* avait généralement 2<sup>m</sup>70 de long sur 10 centimètres environ de large ; le manipule un

mètre de long sur 5 à 10 centimètres de large.

Au moyen âge on ne connaissait pas les étoles indépendantes, richement brodées, dont on se sert aujourd'hui en dehors du saint sacrifice de la messe soit pour la prédication, soit pour l'administration des sacrements ; les étoles faisaient toujours partie d'un ornement complet.

Les étoles et les manipules, ordinairement d'une grande simplicité, étaient faits de toile, de laine ou de soie, et se terminaient par une bordure frangée. Ceux des ornements riches étaient parfois brodés et présentaient une certaine analogie avec les bandes d'orfroi des chasubles auxquels ils appartenaient. Leurs extrémités ne furent ornées de broderies symboliques que depuis la première moitié du X<sup>e</sup> siècle. Voici (fig. 528) une étole du commencement du X<sup>e</sup>



Étole du commencement du X<sup>e</sup> siècle, au trésor de Notre-Dame à Dantzig,

siècle, conservée au trésor de Notre-Dame à Dantzig. Vers la même époque les dimensions de l'étole et du manipule diminuèrent d'une manière sensible.



Les petites croix qui ornent les extrémités des étoles modernes et les galons d'or qu'on prodigue de nos jours sur les étoles et sur d'autres parties des vêtements sacrés étaient totalement inconnus avant le XVII<sup>e</sup> siècle. Tout au plus y voyait-on quelquefois, depuis le XV<sup>e</sup> siècle, un petit galon en soie ou en laine de couleur servant d'encadrement à l'étole et au manipule.

D. Au commencement, la *chape*, nommée en latin *cappa*, ou plus souvent encore *pluviale* (c'est-à dire manteau pour se garantir contre la pluie, *pluvia*), n'était portée que par le clergé inférieur, principalement par les chantres et même parfois par des laïques prenant une part active à la célébration du culte. Ce ne fut qu'au XIII<sup>e</sup> siècle qu'elle devint commune à tous les ordres de la hiérarchie ecclésiastique, y compris le souverain pontife lui-même.

On se servait de la chape, comme on le fait encore aujourd'hui, pour les processions et pour tous les offices autres que la sainte messe, par exemple

Fig. 529.



Bille de chape au trésor de Tongres (XV<sup>e</sup> siècle).

Diamètre : 0<sup>m</sup>19.

pour le chant solennel des vêpres. Sa coupe était la même que celle de la chasuble; seulement, au lieu d'être, comme celle-ci, entièrement fermée de manière à envelopper tout le corps, elle était ouverte, sur le devant, depuis les pieds jusqu'au cou.

La chape du moyen âge porte, sur le dos, un capuchon très pointu, au moyen duquel on pouvait se couvrir la tête. Dans les chapes riches les bords de l'ouverture de devant, et aussi le bord inférieur, sont couverts de bandes d'orfrois ou d'étoffe coloriée, assez étroites et ornées, surtout à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, de sujets religieux exécutés en broderie. On appliquait quelquefois, sur ces bandes, des rosaces et des fleurons découpés en métal, et l'on attachait de petites sonnettes au bord inférieur. Au XVI<sup>e</sup> siècle, les bandes d'orfrois devinrent plus larges et, vers la même époque, le capuchon se développa, s'arrondit à son extrémité, et fut, comme les bandes, décoré d'orfrois, ou

Fig. 530



Bille de chape au trésor de Tongres (XV<sup>e</sup> siècle).

Diamètre : 0<sup>m</sup>165.

même de plaques métalliques richement travaillées. On y voyait souvent le patron de l'église ou du donateur de la chape et les armoiries de celui-ci.

On conserve, à l'église de Harlebeke, dans la Flandre occidentale, une belle chape brodée, du commencement du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle. Sur le chaperon, on voit le Christ en croix entre la sainte Vierge et saint Jean, et entre Longin et le centurion; et sur les deux bandes, le martyr des douze apôtres.

*Billes de chape.* On attachait la chape sur la poitrine au moyen d'agrafes recouvertes de médaillons en métal précieux décoré d'émaux ou finement ciselé. Ces médaillons-agrafes, appelés en français *billes* ou *mors de chape*, en latin *fibulae*, *morsus*, *monilia* ou *pectoralia*, ont souvent la forme de quatre-feuilles; il y en a aussi de circulaires, d'ovales, et même de carrés. Ils sont régulièrement ornés de scènes religieuses ou de statuettes de saints accompagnées, surtout au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, de la figure agenouillée et des armoiries du donateur.

Nous donnons (fig. 529 à 531) trois billes de chape, du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, faisant partie du riche trésor de Notre-Dame à Tongres. Elles sont d'argent en partie doré, en partie couverte d'émaux translucides. La première (fig. 529), de forme circulaire, est encadrée par un double gorgerin rempli de fleurs, de

Fig. 531.



Bille de chape au trésor de Tongres (<sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle).

Diamètre : 0<sup>m</sup>.165.

feuillages et de rubans, et bordé de torsades; au centre se trouve, sous un dais et entre deux anges thuriféraires, la sainte Vierge portant l'Enfant Jésus sur le bras gauche. Les autres (fig. 530 et 531) ont la forme quadrilobée : au centre, sous un dais, on voit la Vierge avec l'Enfant, ayant à sa gauche le donateur agenouillé, et à droite l'écusson armorié de celui-ci. De la bouche du donateur part une banderole sur laquelle on lit l'inscription



Fig. 532.



Bille de chape au trésor de Saint-Servais à Maestricht  
(xvi<sup>e</sup> siècle). (D'après le *Trésor de Maestricht*.)

Diamètre : 0<sup>m</sup>15.

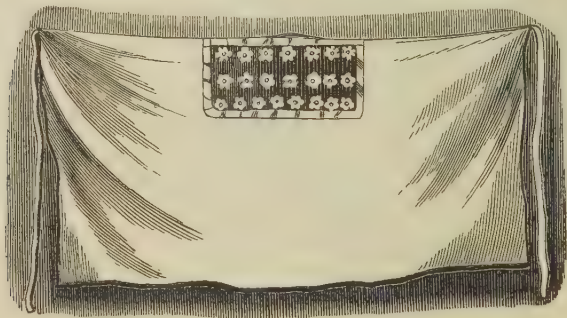
MISERERE MEI ou AVE MARIA. Le diamètre de ces objets varie entre 0<sup>m</sup>15 et 0<sup>m</sup>19.

Notre fig. 532 reproduit une bille de chape en argent ciselé, du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, conservée au riche trésor de Saint-Servais à Maestricht. On y voit l'apôtre de cette ville tenant en main son bâton en forme de tau ; un ange qui plane dans les airs lui apporte le vase à boire qu'on trouve encore aujourd'hui à Maestricht. L'encadrement est formé de nuages

traités d'une manière conventionnelle.

E et F. L'aube et l'amict conservèrent leur forme primitive pendant la période ogivale ; voyez ci-dessus, I, p. 275 et 276. Ils étaient généralement de toile, quelquefois aussi en soie ou en drap d'or. On continua à les garnir de *parures*, ou bandes rectangulaires d'orfroi, de broderie ou de tissu éclatant. Comme nous l'avons dit ci-dessus, I, p. 519 et 520, ces parures s'attachaient

Fig. 533.

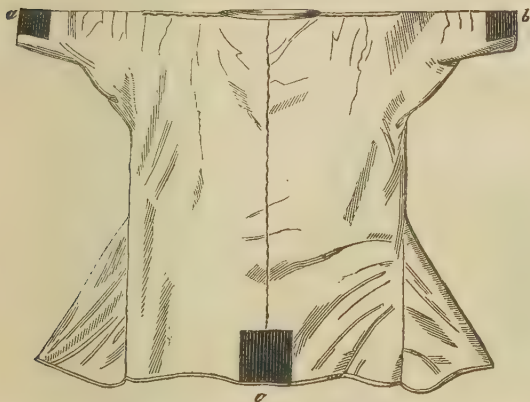


Amict paré du xv<sup>e</sup> siècle, au trésor de Notre-Dame à Dantzig.



au milieu du bord supérieur de l'amict ; et, sur les aubes, aux extrémités des manches autour du poignet, par devant et par derrière sur le bord inférieur près des pieds, et quelquefois aussi sur la poitrine. Nous donnons (fig. 533) un amict paré, que l'on voit dans le trésor de l'église de Notre-Dame à Dantzig. Le fond de la parure est en velours rouge, broché de fils d'or et garni de plaques en argent découpé. Ces plaques, dont le centre est émaillé en bleu, portent alternativement la lettre *M(aria)*, et des rosettes à cinq pétales. L'aube suivante (fig. 534), qui fait également partie du trésor de

Fig. 534.



Aube parée au trésor de Notre-Dame à Dantzig (xiv<sup>e</sup> ou xv<sup>e</sup> siècle).

broderies en soie rouge, brune et grise, figurant des rinceaux.

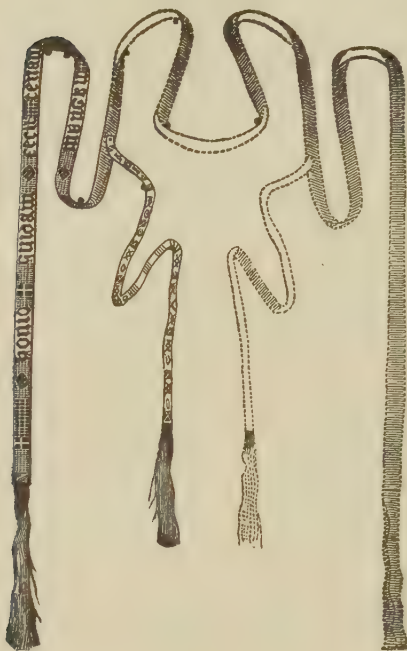
Voyez aussi ci-dessus, fig. 334, p. 276, la parure de l'aube de l'écolâtre de Saint-Paul à Liège, mort en 1410.

G. La *ceinture*, dont le prêtre se sert pour retrousser l'aube et s'attacher l'étole en croix sur la poitrine, n'avait jamais au moyen âge la forme de cordon qu'elle présente de nos jours. A cette époque, elle consistait régulièrement dans une longue bande, une espèce de ruban long de 2 mètres et demi environ, et large de cinq à six centimètres. On lui donnait parfois une longueur symbolique, par exemple celle du tombeau de Notre-Seigneur. Les ceintures des évêques, des abbés, et aussi celles dont on faisait usage dans les églises riches aux jours de fête solennelle, étaient de soie et ornées de broderies d'or, d'argent et de perles précieuses ; les ceintures ordinaires, généralement en lin, recevaient aussi quelquefois des applications de couleurs

Dantzig, donnera une idée exacte de la coupe de ce vêtement et de la manière dont les parures y étaient disposées au moyen âge. Elle mesure de *a* à *b* 2<sup>m</sup>56, et depuis l'ouverture pour passer le cou jusqu'à *c* 1<sup>m</sup>63 ; les manches ont 40 centimètres decircconférence. Les parures sont des

à l'aiguille représentant des animaux, des feuillages ou des figures géométriques. Les unes et les autres étaient munies de franges à leurs extrémités et portaient souvent des inscriptions. Le prêtre s'attachait la ceinture non

Fig. 535.



Ceinture du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, au trésor de Dantzig.

pas en en nouant les extrémités, mais au moyen de lacets fixés à la doublure comme le montre notre gravure ci-contre (fig. 535), qui reproduit une ceinture en lin, du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, conservée au trésor de Notre-Dame à Dantzig. Cette ceinture a 2<sup>m</sup>42 de long sans compter les franges ; on y lit, brodée en soie, l'inscription : *Homo quidam fecit cenam magnam, vocavit multos et misit servum suu(m) (h)ora cene dicere invitatis ut venirent quia iam parata sunt omnia uenite comedite panem meum et bibite uinum quod miscui uobis. Orate pro me Katharina de Ummen.*

H. La *dalmatique* est le vêtement de dessus du diacre, la *tunicelle* celui du sous-diacre. Il n'y a plus, depuis longtemps, de diffé-

rence entre ces deux vêtements, quoique autrefois la tunicelle eût des manches plus courtes, et fût plus longue mais moins ornée que la dalmatique.

Pendant la période romane et au commencement de la période ogivale, la dalmatique consiste en une longue robe entièrement fermée, munie de manches et d'une ouverture pour passer la tête. Elle est décorée, par devant et par derrière, de deux bandes verticales d'orfroi ou de couleur, descendant jusqu'au bord inférieur ; voyez ci-dessus, I, p. 520. Ces bandes, très étroites au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, deviennent de plus en plus larges à partir du <sup>xiv</sup><sup>e</sup>.

Les manches, qui sont toujours fermées, et la dalmatique elle-même se raccourcissent à mesure qu'on avance dans la période ogivale.

Au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, la dalmatique n'est encore fendue, aux deux côtés du bord

inférieur, que jusqu'au quart environ de sa longueur. Au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, ces ouvertures s'étendent ordinairement jusqu'à mi-hauteur du vêtement; elles sont alors, de même que toute la partie inférieure de la dalmatique, bordées de bandes de couleur ou de riches orfrois. On trouve aussi de ces bordures autour du cou et aux extrémités des manches; voyez ci-dessus, fig. 334, p. 276, la pierre tombale de l'écolâtre Jacques Mouton.

Les bandes verticales, que les anciens inventaires désignent sous le nom de *colonnes*, sont régulièrement ornées de figures de saints, de sujets religieux ou de simples inscriptions, telles que les noms de *Jhesus* et *Maria*. Au <sup>xv</sup><sup>e</sup> et au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, on y rencontre souvent, comme sur les croix des chasubles de cette époque, de petits dais superposés les uns aux autres et abritant des figures de saints.

Les dalmatiques de second ordre, et quelquefois même les plus riches, ne portent pas de bandes verticales ou liteaux, voyez ci-dessus, fig. 334, p. 276.

Le plus bel ornement sacerdotal complet que nous ait légué la période ogivale est, sans contredit, celui qu'on voit au musée d'Ambras à Vienne, et qui se compose d'une chasuble, de deux dalmatiques, de trois chapes et de deux antependia. Il date de la première moitié du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. Les figures de saints qui le couvrent tout entier, sont brodées en soie de différentes couleurs sur drap ou brocart d'or d'après des cartons dressés soit par les frères Van Eyck, soit par d'excellents peintres de leur école; elles sont entourées de bordures en perles fines; l'on s'est même servi de pierres précieuses pour rehausser les bandeaux ou diadèmes des couronnes que portent quelques-uns des saints personnages. Cet ornement est une œuvre belge; même si l'on peut en croire la tradition, il aurait servi pour la célébration du premier chapitre de la Toison d'or par Philippe le Bon, le 10 janvier 1430.

27. **Mitres.** Les mitres à deux pointes, dont l'usage s'était généralisé au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle (voyez ci-dessus I, p. 510), furent définitivement adoptées, au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, comme un ornement épiscopal et abbatial. Comparées à nos mitres modernes, ces mitres primitives étaient très basses; leur hauteur variait entre 0<sup>m</sup>20 et 0<sup>m</sup> 25.

On a conservé, dans le trésor des Sœurs-de-Notre-Dame à Namur, deux mitres ayant appartenu à l'évêque Jacques de Vitry, mort en 1244, qui fournissent le type exact des mitres au commencement de la période ogivale. Une, celle que reproduit notre fig. 536, est en soie blanche, ornée de miniatures sur parchemin représentant le Christ bénissant, la sainte Vierge, les

Fig. 536.



Mitre de Jacques de Vitry au trésor des Sœurs-de-Notre-Dame à Namur, pièces triangulaires formant par leur réunion la coiffe; 2° les *fanons* ou bandes longues, élargies à leur extrémité inférieure et attachées par derrière à la mitre proprement dite.

Il y avait, au moyen âge, deux sortes de mitres : les *simples* ou unies, et celles à *orfrois*, connues dans la latinité du moyen âge sous le nom de *mitrae auriphrygiatae*. Sur ces dernières les orfrois s'appliquaient de trois manières : a) verticalement ou, comme disent les livres liturgiques, *en titre, in titulo* (fig. 537 AC); b) horizontalement ou *en cercle, in circulo* (fig. 537 BCD); c) en titre et en cercle à la fois, comme sur la mitre (fig. 537), qui a appartenu à Philippe de Dreux, évêque de Beauvais de 1175 à 1217. Elle est en soie blanche avec une doublure rouge de même étoffe; ses orfrois représentent des fleurs de lis partie en or, partie en soie blanche, appliquées sur un fond violet bleuâtre. Le cérémonial du pape Grégoire X (1271-1276) nous apprend que la mitre à double orfroi servait pour les fêtes en dehors du temps de pénitence et de deuil; celle dont l'orfroi est en titre seulement,

apôtres, les symboles des évangélistes, des saints et des saintes; la coiffe proprement dite, sans les fanons, mesure 0<sup>m</sup>22. L'autre mitre, également en soie blanche, n'a que 0<sup>m</sup>19 de hauteur. Elle est couverte de broderies en or et en argent, figurant : sur la face principale, le martyr de saint Laurent, et sur le revers le martyr de saint Thomas de Cantorbéry, assassiné lâchement le 29 décembre 1170. Au *National Museum* de Munich, on voit une mitre absolument semblable; seulement sur la face principale le martyr de saint Laurent est remplacé par la lapidation de saint Étienne; les dimensions sont sensiblement les mêmes que celles de la mitre de Jacques de Vitry. La mitre de Munich provient du couvent de Seligenthal, près de Landshut, en Bavière.

Les différentes parties dont se composent les mitres sont : 1° les *cornes* ou



Fig. 537.

A



Mitre de Philippe de Dreux, évêque de Beauvais en France (1175-1217).

pour les consistoires et les jugements ; enfin la mitre simple, aux dimanches du carême et de l'avent.

Fig. 538.



Mitre brodée, du commencement du xiv<sup>e</sup> siècle, au dôme de Halberstadt.

Fig. 539.

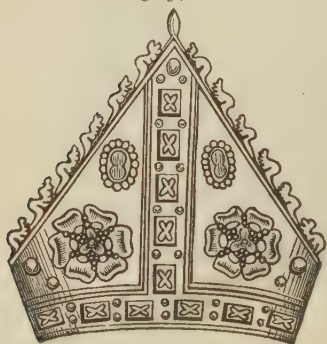


Mitre du milieu du xv<sup>e</sup> siècle, d'après une peinture.

Au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, les cornes de la mitre s'allongent. La plupart des mitres de la dernière moitié de ce siècle mesurent de 32 à 35 centimètres de hauteur. Cette hauteur atteint régulièrement 40 centimètres au siècle suivant. A cette dernière époque aussi, les bords des cornes sont quelquefois couverts d'un galon ou munis d'une espèce de crêtage en argent doré, simulant des feuilles de chou frisé ou des crochets végétaux (fig. 540).

Nous donnons (fig. 538 à 540), rangées dans l'ordre chronologique, trois mitres qui permettront de se former une idée exacte de la forme de cet ornement au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle.

Fig. 540.



Mitre du XV<sup>e</sup> siècle.

Les orfrois sont très souvent, surtout après le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, ornés de perles précieuses. Le champ des cornes non occupé par les bandes d'orfroi se couvre de rinceaux, de figures géométriques ou de scènes historiques. Au XV<sup>e</sup> siècle, on y représente souvent le couronnement de la sainte Vierge.

Selon les prescriptions liturgiques, la mitre abbatiale doit être plus simple et moins précieuse que celle des évêques. Les monuments de la période ogivale montrent que cette prescription ne fut guère observée; car les mitres dont sont coiffés les abbés des puissantes abbayes surpassent, dans bien des cas, les mitres épiscopales par la richesse de la matière et du travail.

28. **Rational ou superhuméral des évêques.** Quelques évêques jouissaient autrefois du privilège de porter, au-dessus de la chasuble, un ornement spécial en étoffes précieuses. On l'a appelé *rational* ou *superhuméral*, sans doute parce que, à l'origine, sa forme générale présentait quelque affinité, quelque ressemblance, avec le rational ou éphod du grand prêtre de l'ancienne Loi. Il se composait de deux morceaux d'étoffe couverts de riches broderies, placés l'un sur le dos, l'autre sur la poitrine et rattachés par des épaulières de forme ovale ou discoïde. Chacun des deux morceaux d'étoffe portait, à son bord inférieur, un, deux ou trois fanons. Lorsqu'il n'y avait qu'un seul fanon, celui-ci se trouvait attaché au milieu du bord inférieur, et donnait au rational un aspect se rapprochant sensiblement de celui du pallium

archiépiscopal ; voyez ci-dessus, I, p. 520. Cette forme ne nous est connue que par les miniatures des manuscrits. La seconde variété du rational, celle qui porte deux fanons, un à chaque côté du bord inférieur, a été la plus répandue pendant la période ogivale ; aussi tous les spécimens du rational qu'on ren-

Fig. 541.



Rational du x<sup>e</sup> siècle, au musée d'Eichstätt (Bavière).

Fig. 542.



Partie supérieure du buste reliquaire de saint-Lambert à Liège.

contre encore dans les trésors d'église sont-ils à deux fanons (fig. 541). La troisième variété, celle à trois fanons, se voit aussi, mais moins souvent que la deuxième, tant dans les manuscrits que dans les monuments de ciselure ou de sculpture ; elle eut le plus de

vogue vers la fin de la période ogivale (fig. 542).

On n'est pas d'accord sur l'époque de l'origine du rational comme insigne de certains évêques ; il paraît cependant prouvé qu'on en faisait usage, en quelques contrées, dès le ix<sup>e</sup> siècle. Les évêques de l'Europe occidentale et centrale jouissant du privilège de porter le rational étaient : a) en Belgique, celui de Liège ; b) en Allemagne, ceux de Paderborn, Wurzburg, Bamberg, Ratisbonne, Eichstätt, Salzbourg et Cracovie ; c) en France, ceux de Metz et de Toul, sur les confins de l'Allemagne.

Les seuls spécimens de rationaux conservés jusqu'à nos jours sont les

suivants : 1<sup>o</sup> à la cathédrale de Ratisbonne, un du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, ayant appartenu à Berthold, évêque d'Eichstädt de 1351 à 1365 ; il est orné de sujets et de figures, entre autres du Christ, des apôtres et des symboles des évangélistes ; 2<sup>o</sup> au dôme d'Eichstädt, un du XV<sup>e</sup> siècle avec des inscriptions, et, sur les épaulières, les bustes des évêques saints Boniface et Willibald ; nous le reproduisons fig. 541 ; 3<sup>o</sup> au musée national de Munich, un de la même époque environ, provenant de Ratisbonne ; enfin 4<sup>o</sup> à la cathédrale de Bamberg, un très ancien, converti au XV<sup>e</sup> siècle en orfroi de chasuble.

Nous donnons aussi (fig. 542) la partie supérieure du buste-reliquaire de saint Lambert, évêque de Liège, dont nous avons déjà parlé ci-dessus, p. 364. Le saint porte un rational à trois fanons. Ce buste date des premières années du XVI<sup>e</sup> siècle.

Voyez sur le rational ou superhuméral : 1<sup>er</sup> FR. BOCK, *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters*, II, p. 194-205 ; 2<sup>o</sup> CAHIER, *Caractéristiques des saints*, I, p. 375 ; 3<sup>o</sup> CAHIER, *Nouveaux mélanges d'archéologie, Ivoires, miniatures, émaux*, p. 183-202 ; (on trouve, dans ces trois ouvrages, un grand nombre de gravures de rationaux) ; 4<sup>o</sup> OTTE, *Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie*, 5<sup>e</sup> Aufl., I, p. 281.

## § 12. — ABBAYES ET MONASTÈRES.

1. **Observations préliminaires.** Les parties principales dont se composent les abbayes et les monastères du moyen âge sont l'église, le cloître, le réfectoire, la salle capitulaire, le chauffoir, le dortoir, le logement de l'abbé, les appartements pour les étrangers, les granges, le cellier, la prison et les bâtiments de service. Ces différentes parties se trouvent ordinairement placées de la même manière, surtout dans les maisons qui suivent la même règle. Le plan de l'abbaye de Saint-Gall, qui date du IX<sup>e</sup> siècle et que nous avons reproduit ci-dessus, I, p. 523, présente déjà la plupart des dispositions générales que l'on observe dans presque toutes les abbayes élevées pendant le moyen âge.

L'église est toujours *orientée*, c'est-à-dire qu'elle a le chevet du chœur tourné vers l'orient. Au bas côté méridional de la nef se trouve adossé le cloître, duquel on entre dans l'église par deux portes placées aux extrémités de la galerie longeant l'église : l'une près du porche, l'autre dans le voisinage du transept. La galerie opposée, qui forme le côté méridional du cloître, donne accès au réfectoire. La salle capitulaire et le parloir occupent le



rez-de-chaussée le long de la galerie orientale, qui touche par une extrémité au transept de l'église; et au-dessus, à l'étage, est le dortoir, qui communique avec l'église au moyen d'un escalier conduisant du dortoir dans le transept. Les constructions à l'occident du cloître servaient primitivement aux frères convers, qui étaient nombreux dans les grandes abbayes du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle. Mais, lorsque plus tard, on supprima cette institution et qu'on réduisit les frères convers au nombre strictement nécessaire pour le service des religieux prêtres, elles furent affectées à d'autres usages. Assez souvent on y établit le logement des hôtes, et une partie fut transformée en celliers et magasins.

Les différents ordres religieux montraient chacun des préférences bien marquées dans le choix de l'emplacement lorsqu'il s'agissait de fonder une nouvelle abbaye; chacun avait ses sites favoris. Les Bénédictins choisissaient ordinairement les lieux élevés et les montagnes; les Cisterciens, au contraire, aimaient à s'établir dans les vallons sur les bords d'un ruisseau (1). La ressemblance qu'offrent la plupart des abbayes cisterciennes dans la disposition de leurs différentes parties est particulièrement frappante; presque toutes, lorsque les accidents du terrain le permettent, reproduisent pour ainsi dire servilement le plan des abbayes-mères de Clairvaux et de Cîteaux. Nous donnons (fig. 543) le plan primitif de l'abbaye de Villers (Brabant), reconstitué d'après les données fournies par des fouilles consciencieuses, faites il y a quelques années dans les ruines pittoresques du célèbre monastère (2). Ce plan offre cela de remarquable qu'il est en quelque sorte une des reproductions les plus fidèles du plan-type adopté par les constructeurs d'abbayes cisterciennes dans l'Europe occidentale au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle.

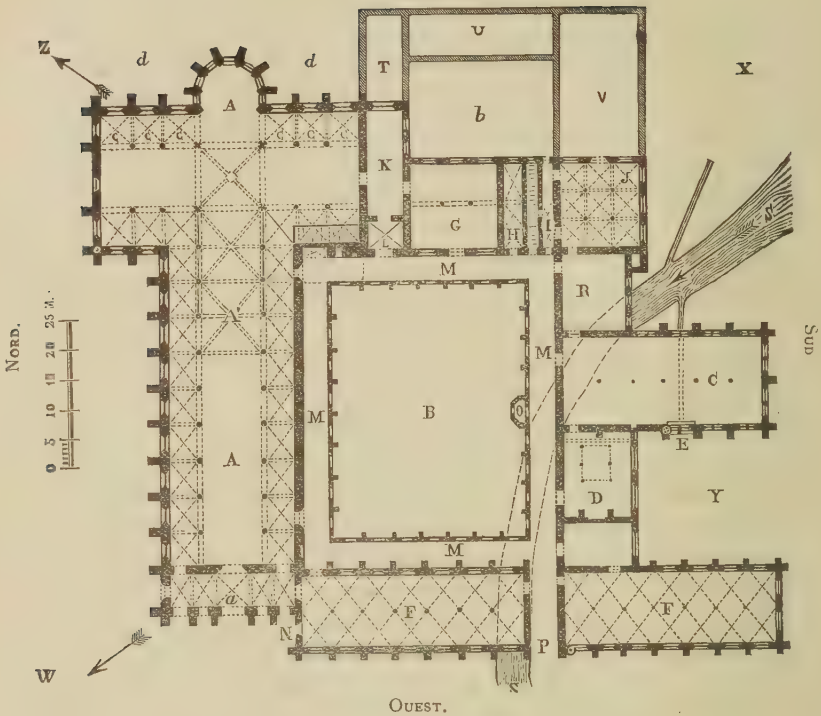
L'église, très vaste, se trouve en A; à son bas côté méridional est adossé le cloître B avec ses galeries ou promenoirs M; à l'est du cloître, il y a en G la salle capitulaire, en H le parloir, en I un passage, et en J la grande place où se tenaient les religieux prêtres; l'étage de cette aile renfermait le dortoir de ces mêmes religieux. Le réfectoire C, le chauffoir R et la cuisine D longent la galerie méridionale du cloître. Les salles F servaient primitivement aux

(1) On connaît les deux vers exprimant en peu de mots les préférences manifestées autrefois par quatre grands ordres religieux dans le choix de leurs emplacements :

Bernardus valles, montes Benedictus amabat,  
Oppida Franciscus, magnas Ignatius urbes.

(2) Nous avons fait graver ce plan d'après celui que donne M. Licot dans son excellent travail sur l'antique abbaye brabançonne, intitulé : *Abbaye de Villers-la-Ville. Description des ruines*. Bruxelles, 1877; in-8°.

Fig. 543.  
Est.



Plan primitif de l'abbaye cistercienne de Villers (Brabant),  
fondée vers le milieu du xii<sup>e</sup> siècle.

- |                                      |   |   |
|--------------------------------------|---|---|
| A. Église.                           | L. Cellule pour le dépôt des cadavres.    | V. Refuge présumé des vieillards.                         |
| B. Préau du cloître.                 | M. Galeries du cloître.                   | W. Brasserie.   |
| C. Réfectoire.                       | N. Entrée du logement des frères convers. | X. Cour du logement de l'abbé au xvi <sup>e</sup> siècle. |
| D. Cuisine avec grande cheminée.     | O. Lavabo.                                | Y. Cour de la cuisine et des offices.                     |
| E. Tribune du lecteur au réfectoire. | P. Passage.                               | Z. Chapelle de Saint-Bernard.                             |
| F. Logement des frères convers.      | R. Chauffage.                             | a. Porche de l'église.                                    |
| G. Salle du chapitre.                | S. Ruisseau la Thyle.                     | b. Préau du petit cloître présumé.                        |
| H. Parloir.                          | T. Salle présumée des copistes.           | c. Chapelles.   |
| I. Passage.                          | U. Infirmerie.                            | d. Cimetière.   |
| J. Salle des religieux.              |   |   |
| K. Trésor ou sacristie.              |   |   |

frères convers : le rez-de-chaussée pour les réunions du jour, et l'étage pour la nuit ; c'était, comme on disait au moyen âge, la *domus conversorum*. La brasserie et les ateliers sont situés dans la direction indiquée par la flèche w. Le ruisseau S, passant sous le réfectoire, une partie du cloître et le logement des frères convers, entraîne les déchets et les ordures de toute espèce. Devant

le logement des frères convers, existait une grande cour clôturée par des murs, dans laquelle se trouvait, dans la direction du sud-ouest, la porte d'entrée principale de l'abbaye.

Les autres grands ordres religieux adoptèrent souvent, pour leurs monastères, des dispositions analogues à celles des Cisterciens. Les Prémontrés, par exemple, ont construit bon nombre d'abbayes dont le plan offre de fortes ressemblances avec le plan cistercien. Les Bénédictins se sont moins attachés à l'uniformité; aussi remarque-t-on qu'ils plaçaient, pour la moindre raison, leurs bâtiments claustraux au nord de l'église.

Les ordres de Saint-Dominique et de Saint-François, fondés l'un et l'autre au commencement du XIII<sup>e</sup> siècle, s'établirent régulièrement dans de grands centres de population, où ils ne trouvèrent pas toujours d'assez vastes terrains pour leur permettre de s'y développer à l'aise et de disposer les différentes parties de leurs monastères suivant des données uniformes. C'est pour cette raison que, dans bien des cas, le plan de leurs couvents diffère sensiblement de l'ordonnance traditionnelle observée si scrupuleusement par les Cisterciens et même, mais avec plus de liberté, par les Prémontrés et les Bénédictins.

Nous allons maintenant examiner successivement les principales parties des grandes abbayes du moyen âge et signaler en peu de mots les particularités qui les distinguent.

2. **Églises.** Le plan des églises monastiques présente régulièrement, comme celui des cathédrales et des collégiales, la forme d'une croix latine. Souvent le chœur n'est pas très long; et alors, dans l'Europe occidentale et centrale, on établissait les stalles des religieux non seulement dans le chœur proprement dit, mais aussi dans le transept, et même dans une partie de la nef. A l'église de Villers les stalles des religieux prêtres et la clôture du chœur s'arrêtaient au point A'. Celles des frères convers occupaient tout le reste de la nef principale jusque près de l'entrée occidentale de l'église.

Comme le nombre des religieux prêtres et principalement celui des frères convers était toujours très considérable dans les abbayes du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle (à Clairvaux, par exemple, il y avait, en 1135, 117 prêtres et 351 convers, et à Villers, en 1273, environ 100 moines et 300 frères convers), il ne faut pas s'étonner si les églises abbatiales élevées à cette époque sont si vastes. L'église de Villers mesure, dans œuvre et sans le porche, 91<sup>m</sup>80; la largeur intérieure des trois nefs est de 20<sup>m</sup>25, et celle du transept de 41<sup>m</sup>65.

Les églises cisterciennes sont toujours dédiées à Notre-Dame ; la règle de l'ordre le prescrit ainsi (1). Elles se distinguent par la présence d'un certain nombre de chapelles occupant le bas côté oriental du transept et ayant leur entrée sur la même ligne que le chœur proprement dit. Ces chapelles entièrement séparées les unes des autres par des murs, sont ordinairement au nombre de quatre ou de six, deux ou trois dans chaque bras du transept selon que ces bras se composent de deux ou trois travées, car à chaque travée correspond une chapelle. A l'église de Villers il y en a six ; nous les avons marquées de la lettre *c* sur le plan que nous donnons ci-dessus.

Les tours en pierre manquent dans les anciennes églises cisterciennes ; la règle de l'ordre les prohibait ; seules, les tours en bois et peu élevées étaient tolérées (2). Les autres ordres ont souvent construit leurs tours dans l'angle formé par l'intersection du chœur et du transept. Cette disposition permettait au religieux chargé de sonner la cloche à certains moments de l'office de s'acquitter de son service sans s'éloigner du chœur.

Comme nous l'avons déjà dit ci-dessus, les porches des Clunisiens étaient très vastes et très ornés ; ceux des Cisterciens, au contraire, offraient peu d'étendue et une grande sobriété de décoration.

Les églises des Dominicains et des Franciscains n'avaient ordinairement ni transept ni tour. Au XIII<sup>e</sup> siècle, les Dominicains ont construit à Paris, à Agen, à Toulouse, à Augsbourg, à Dresde et dans beaucoup d'autres villes, des églises présentant cette disposition exceptionnelle qu'elles sont partagées en deux nefs par une seule rangée de colonnes. On trouve aussi cette disposition, mais rarement, dans les églises d'autres ordres religieux.

3. **Cloîtres.** Les Cisterciens, fidèles aux principes sévères qui dominent toute leur architecture au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle, construisirent, dans les commencements, des cloîtres d'une grande simplicité. Les plus anciens, qui datent de la fin de la période romane, sont presque tous voûtés et fermés, du côté du préau, par une suite de gros piliers carrés, entre lesquels se trouve une claire-voie en plein cintre, basse, trapue et présentant l'aspect moins d'un portique que d'une série de baies pratiquées dans un mur épais. Comme primitivement à l'abbaye de Villers, ces baies sont subdivisées en

(1) « Omnes ecclesiae ordinis nostri, dicit le *Rituale Cisterciense*, in honorem beatae » Mariae dedicatae sunt, et fere in modum crucis constructae, instar ecclesiae cisterciensis, » omnium matris. »

(2) « Turres lapideae ad campanas non fiant, nec lignae altitudinis immoderatae, quae » ordinis dedecant simplicitatem. »



deux ou trois ouvertures en plein cintre et séparées par des colonnettes. Dans les abbayes clunisiennes, où l'on était loin de professer la même rigueur dans la décoration architecturale, les baies des cloîtres étaient plus larges, et l'ornementation, tant picturale que sculpturale, des plus luxueuses.

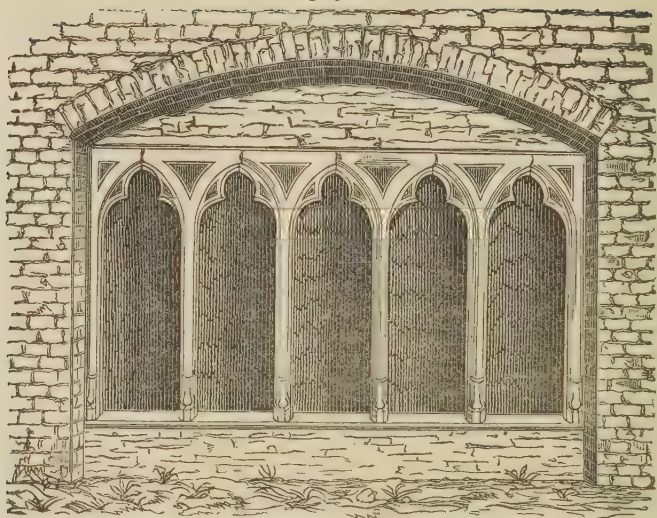
Pendant la période ogivale, les cloîtres ont généralement des voûtes d'arête à nervures, et communiquent avec le préau au moyen de grandes arcades ogivales, ajourées et séparées les unes des autres par des contreforts. Dans ces arcades on plaça aux XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, des claires-voies en pierre semblables aux meneaux qu'on voit dans les fenêtres contemporaines. Parfois ces claires-voies ne recevaient pas de vitres ; le plus souvent néanmoins, principalement dans le nord et l'ouest de l'Europe, on remplissait leur tympan de vitraux blancs ou peints, afin de mettre à l'abri des intempéries de l'air les personnes qui se promenaient dans les galeries du cloître. Dans les pays méridionaux, notamment en Espagne, les arcades par lesquelles les galeries des cloîtres du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle communiquent avec le préau sont beaucoup plus élevées et, par conséquent, plus ouvertes que dans l'Europe occidentale et septentrionale ; elles n'étaient jamais munies de clôtures vitrées (cloîtres de la cathédrale de Barcelone et de San Juan de los Reyes à Tolède).

Les cloîtres du XV<sup>e</sup> siècle ne diffèrent ordinairement de ceux du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> que par la décoration des contreforts, les dessins formés par les meneaux, le système de construction des voûtes et les détails de l'architecture. Les clefs de voûte, par exemple, sont parfois, comme dans les églises et les autres monuments de la même époque, ornées d'écussons armoriés et de pendentifs, et les piliers portent, en saillie, des culs-de-lampe sculptés, destinés à recevoir des statues couronnées de dais et de pinacles.

Dès le XIV<sup>e</sup> siècle quelquefois, et assez souvent au XV<sup>e</sup>, on remplaça, dans les cloîtres, les arcades ogivales en forme de fenêtre par des claires-voies continues, remplies de meneaux dont les tracés ressemblent à ceux des arcatures décoratives que l'on voit, sous les appuis des fenêtres basses, dans les églises de la dernière partie de la période ogivale. A cette catégorie de cloîtres appartiennent : 1<sup>o</sup> celui de Saint-Martin à Ypres, dont on trouve la gravure dans SCHAYES, *Histoire de l'architecture*, II, p. 189 ; et 2<sup>o</sup> celui de l'ancien couvent des Récollets à Malines, que reproduit notre fig. 544.

Comme le montre cette gravure, un arc de décharge en anse de panier supporte la poussée que l'arc-formeret de la voûte du cloître aurait pu exercer sur les arcatures ajourées.

Fig. 544.



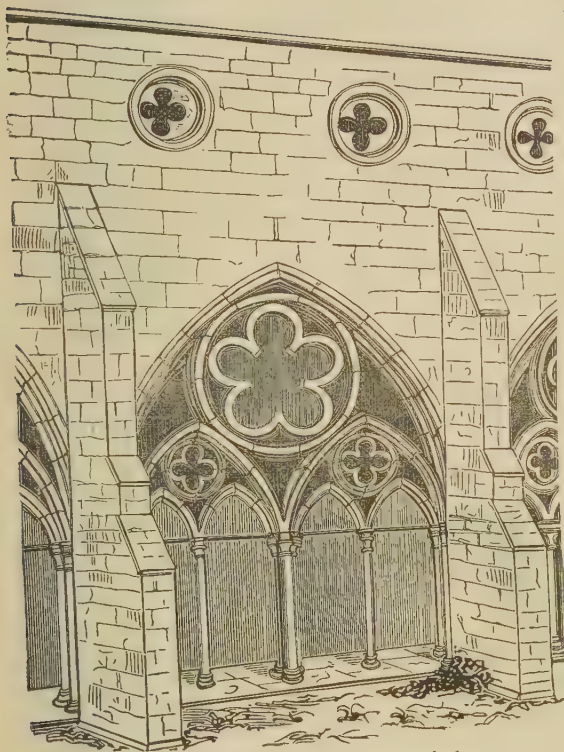
Cloître de la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, à l'ancien couvent des Récollets à Malines.

Nous avons fait observer ci-dessus, I, p. 524, que les églises cathédrales et collégiales avaient anciennement leur cloître, parce que, de même que les religieux, les chanoines séculiers vivaient, à l'origine, en communauté. Cet usage, qui commença à tomber en désuétude dès le <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, persista néanmoins en plusieurs endroits jusqu'à la fin de la période ogivale. Pendant cette période, comme pendant la précédente, les cloîtres des cathédrales et des collégiales, placées tantôt au sud, tantôt au nord de l'église (voyez ci-dessus, I, p. 524 ; et aussi II, p. 257 : fig. 320 en F, le plan du cloître adossé à la cathédrale de Ségovie), présentent la plus grande analogie avec ceux des monastères. On remarque toutefois qu'ils sont, plus souvent que ces derniers, surmontés d'un étage peu élevé (cloître du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, adossé au côté méridional de la cathédrale de Mayence).

Nous donnons (fig. 545), vue du côté du préau, une travée du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle empruntée au cloître adossé à la cathédrale de Salisbury, en Angleterre. On trouve, en France, des cloîtres semblables et plus ou moins riches, à Noyon, à Soissons, à Laon, à Langres et à Rouen ; en Allemagne, à Halberstadt ; en Autriche, à Klosterneuburg près de Vienne ; en Espagne, à Burgos et à Tolède.

La Belgique possédait autrefois, un nombre considérable de cloîtres très

Fig. 545.



Travée extérieure du cloître du <sup>xiii</sup>e siècle,  
à la cathédrale de Salisbury en Angleterre.

remarquables, élevés pendant la période ogivale. A cette époque, on démolit, dans plusieurs anciennes abbayes, les cloîtres romans pour les rebâtir en style ogival; c'est ce qui eut lieu, par exemple, au <sup>xiv</sup>e et au <sup>xv</sup>e siècle, dans les abbayes de Villers et de Saint-Bavon à Gand. Il est à regretter que la plupart de ces monuments soient aujourd'hui détruits. Un des plus beaux cloîtres du <sup>xv</sup>e siècle conservé jusqu'à nos jours est celui de St-Servais à Maastricht. « Ses larges

galeries, dit Schayes, sont percées dans tout leur pourtour de grandes fenêtres flamboyantes du dessin le plus riche, et qui sont répétées en fenêtres simulées contre les murs qui leur font face. » *Histoire de l'architecture en Belgique*, II, p. 235.

A l'époque de la renaissance, les cloîtres furent construits d'après les données du style classique; quelquefois ils ne faisaient qu'imiter les portiques romains. La renaissance a cependant produit des cloîtres magnifiques, par exemple, ceux de la chartreuse de Pavie, qui sont d'une richesse et d'une élégance extraordinaires.

Outre le grand cloître des religieux, quelques grandes abbayes possédaient un second cloître, moins vaste et situé plus à l'est, près du chevet du chœur

de l'église. Il était spécialement réservé à l'abbé, aux dignitaires et aux copistes, et se trouvait dans le voisinage de la bibliothèque. Auprès de ce cloître, où régnait la plus grande tranquillité, s'élevaient aussi l'infirmerie et le refuge des vieillards. Un cloître de ce genre existait dans la première abbaye cistercienne des Dunes, située sur le bord de la mer, près de Furnes, et transférée plus tard à Bruges. Sur le plan de Villers (ci-dessus, p. 482), nous avons indiqué l'emplacement ordinaire du petit cloître : *b* en est le préau, *T* la salle des copistes, *U* l'infirmerie, et *V* le refuge des vieillards.

Presque tous les cloîtres, grands et petits, élevés pendant le moyen âge, possédaient un *lavabo*, *lavoir*, muni d'un puits ou d'une fontaine. La fontaine occupait, dans le principe, le centre du préau. Plus tard on la rapprocha de la galerie voisine du réfectoire. Elle fut alors placée vis-à-vis de l'entrée du réfectoire, ou dans un des angles de la galerie qui le longeait. Les religieux, en revenant des travaux des champs, s'y lavaient les mains avant de se mettre à table ou de se rendre à l'office. Le lavabo, qui se composait d'une grande vasque ordinairement circulaire, était alimenté par les eaux d'une fontaine dans les lieux où les accidents du terrain offraient cette ressource. On le recouvrait d'un petit édifice carré ou polygone. Sur le plan de l'abbaye de Villers (ci-dessus, p. 482), on voit en *O* la place du lavabo.

Pendant la période de la renaissance, le lavabo prend les formes les plus mesquines. Il consiste ordinairement alors en une niche peu profonde mais assez large, quelquefois encadrée et munie d'un bassin à un ou plusieurs robinets. On trouve un lavabo de cette espèce dans le cloître de l'abbaye de Parc, près de Louvain; il est placé à côté de la porte d'entrée du réfectoire. Le lavabo de l'ancienne abbaye de Saint-Gérard à Grammont, qui date du XVI<sup>e</sup> siècle, a été retrouvé il y a peu de temps. Transformé en crèche, il se trouve aujourd'hui dans une écurie de cette ville. L'auge est décorée de sculptures.

Aux ruines de l'ancienne abbaye de Saint-Bavon à Gand, on voit, dans le préau du cloître, une chapelle romane, surmontée d'un étage et adossée à la galerie orientale du cloître, presque vis-à-vis de l'entrée de la salle capitulaire. Cette chapelle, dite de Saint-Macaire, est unique dans son genre, du moins en Belgique. Il paraît toutefois que les chapelles à deux étages ou doubles, *oratoria duplicia*, n'étaient pas rares dans nos anciens monastères du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle. Selon toute probabilité la chapelle inférieure de ces oratoires, appelée aussi crypte, servait de lieu de sépulture. Nous donnons ici deux extraits des chroniques des abbayes de Gembloux et de Saint-Hu-



bert, qui pourront jeter quelque lumière sur la destination des oratoires monastiques surmontés d'un étage construits pendant la période romane. Dans les *Gesta abbatum Gemblacensium*, on lit qu'en 1022, l'abbé de Gembloux avait fait construire une chapelle en l'honneur de saint Paul. « Postea etiam, ajoute ensuite le chroniqueur, constructo *duplici oratorio*, inferius scilicet in honore sancti Johannis Baptistae et Johannis Evangelistae, superius in honore Michaëlis archangeli et Stephani prothomartiris ab eodem Raginardo [Leodicensium episcopo] solemniter dedicari fecit secundo idus augusti. Corpora etiam venerabilis et Deo digni fundatoris nostri loci Wichperti, et trium praedecessorum Erluini, Heriwardi, secundi Erluini, in hanc criptam fecit reverenter transportari » (1). Dans la chronique de l'abbaye de Saint-Hubert en Ardenne, on raconte de l'abbé Herman qu'au mois d'avril 1076, il consacra deux oratoires, dont l'un était surmonté d'un étage : « Dedicavit oratorium quod dicitur ad sanctam Jerusalem, eo quod ad modum dominici sepulcri conditum ipsam quoque ejus formam repraesentet devotioni fidelium; in sequenti vero sabbato aliud, quod erat *duplex*, in superiori continens memoriam sancti Nicolai, in inferiori vero beati Andreae apostoli; quod ad hoc maxime aedificaverat olim abbas, ut ibi specialius ageretur fratrum memoria, quorum corpora ibidem jacent translata ab effosso cimiterio pro cripta amplianda » (2).

4. **Réfectoire.** Le réfectoire était régulièrement situé le long de la galerie méridionale du cloître, et consistait en une vaste salle bâtie sur plan rectangulaire, voûtée par travées soit d'une seule volée, soit appuyées sur une épine de colonnes. Au-dessus des voûtes, existait souvent un étage peu élevé, servant de grenier pour la conservation des provisions d'hiver, telles qu'aliments et fruits secs.

Au réfectoire se trouvait une chaire du haut de laquelle on faisait la lecture pendant les repas; elle était ordinairement en pierre et adossée à un des grands côtés de la salle. Une des plus belles chaires de lecteur est celle que l'on voit encore aujourd'hui à l'ancien réfectoire du prieuré de Saint-Martin-des-Champs (actuellement la bibliothèque du Conservatoire des arts et métiers) à Paris; elle a été reproduite par Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire de l'architecture*, II, p. 410, et par Albert Lenoir, dans son *Architecture*

(1) *Gesta abbatum Gemblacensium*, dans PERTZ, *Monumenta Germaniae historica, Scriptorum* VIII, p. 539.

(2) *Chronicon sancti Huberti Andaginensis*, dans PERTZ, *Monumenta Germaniae historica, Scriptorum* VIII, p. 589.

*monastique*, II, p. 343. Sur le plan de l'abbaye de Villers que nous donnons ci-dessus, p. 482, la tribune du lecteur est marquée de la lettre E.

Chez les Cisterciens, le réfectoire est toujours partagé en deux nefs par une rangée de colonnes, placée sur son axe longitudinal; de plus, cet axe est perpendiculaire à la galerie voisine du cloître, comme on peut le voir sur le plan de Villers, où le réfectoire est indiqué par la lettre C. Chez les Bénédictins, les Prémontrés et, en général, dans toutes les autres abbayes, le grand axe du réfectoire est parallèle à la galerie du cloître, et l'épine de colonnes fait souvent défaut.

Fig. 546.



Pignon sud du réfectoire de l'abbaye de Villers (XIII<sup>e</sup> siècle).

de cet intéressant monument, dont la construction date des premières années du XIII<sup>e</sup> siècle.

Tous les ordres religieux, les Cisterciens seuls exceptés, ornaient leurs réfectoires, comme aussi les galeries de leurs cloîtres, de peintures murales décoratives et historiées. Un sujet que l'on rencontre fréquemment sur les parois des réfectoires italiens du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle, est la dernière Cène. La règle de Cîteaux défendait sévèrement les peintures dans les églises, les cloîtres, les réfectoires et autres lieux réguliers; seule, l'image du Sauveur (sans doute en croix) y était tolérée (1). Cette défense tomba en désuétude au

Le réfectoire de l'abbaye de Villers, comme on peut en juger par les ruines qui en subsistent encore, doit avoir été un des monuments les plus remarquables de son espèce. Il avait 32<sup>m</sup>90 de long sur 14<sup>m</sup>46 de large. Cinq colonnes formant épine, dont les bases existent encore, le divisaient en deux nefs et supportaient la retombée des nervures des voûtes. Il était éclairé par dix fenêtres composées de lancettes géminées surmontées d'un œil-de-bœuf et encadrées par un arc plein cintre. Un magasin où le jour pénétrait par de petites baies se trouvait au-dessus des voûtes. Nous donnons ci-contre (fig. 546) une vue des ruines

(1) Voici le texte du décret porté, en 1213, par le chapitre général de l'ordre au sujet des peintures et des sculptures : « Superfluitates et curiositates notabiles in sculpturis, aedificiis, pavimentis, et aliis similibus, quae deformant antiquam ordinis honestatem et » paupertati nostrae non congruunt, in abbatiis, grangiis, vel cellariis nostris ne fiant » interdicimus; nec picturae, praeter imaginem Salvatoris, »

XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle, car on voit encore aujourd'hui, sur un des murs du réfectoire de Villers, les traces d'une peinture ancienne représentant la sainte Vierge avec l'Enfant Jésus.

Dans beaucoup d'abbayes il y avait un second réfectoire plus petit, dont on se servait pendant l'hiver.

A côté du grand réfectoire, le plus souvent à l'ouest de celui-ci, se trouvait la cuisine, qui était régulièrement munie d'une grande cheminée carrée, par où s'échappaient la fumée et les vapeurs provenant du foyer et de la cuisson des mets. Dans les ruines de l'abbaye de Villers, la cuisine et les parties basses de la cheminée sont encore reconnaissables; voyez le plan en D.

5. **Salle capitulaire.** Le rez-de-chaussée longeant la galerie orientale du cloître renfermait la salle du chapitre, le parloir et la salle des religieux prêtres. Le dortoir se trouvait à l'étage de cette aile, et un escalier, conduisant directement de l'étage dans le transept sud, permettait aux religieux de descendre dans l'église pour les offices de nuit sans passer par l'air extérieur.

La salle du chapitre, c'est-à-dire le lieu où les religieux s'assemblent sous la présidence de l'abbé pour traiter les affaires spirituelles et temporelles du monastère, était bâtie sur plan carré ou rectangulaire. Un ou plusieurs rangs de piliers recevant la retombée des nervures des voûtes la divisaient en deux ou plusieurs nefs. Des bancs en pierre régnaient tout autour des murs. Dans les commencements, cette salle communiquait avec la galerie voisine du cloître au moyen de trois baies cintrées, entièrement ouvertes. Celle du milieu, plus grande que les autres, servait de porte d'entrée; les deux autres, subdivisées par une colonnette, présentaient l'aspect de fenêtres géminées. Cette triple ouverture ajourée entre le cloître et la salle capitulaire a été retrouvée, dans les ruines de Villers, et elle existe encore intacte à l'abbaye de Saint-Bavon à Gand, où on la désigne abusivement sous le nom de porte d'entrée de la crypte de la Vierge. Cette prétendue crypte n'est autre chose que la salle capitulaire de l'abbaye, et les tombeaux qu'on y a découverts sous l'ancien pavement sont ceux des abbés du monastère; car la salle du chapitre servait primitivement de lieu de sépulture aux abbés. Les simples religieux étaient enterrés dans les galeries du cloître; dans l'église on n'admettait que les corps des rois, des princes et des évêques.

En Angleterre, on donna fréquemment au plan des salles du chapitre la forme circulaire ou polygone; et, dans ce cas, une colonne centrale unique

recevait ordinairement les retombées des nervures des voûtes (salles capitulaires de Westminster et de Lincoln).

Entre la salle capitulaire et le transept sud de l'église, on voit, sur le plan de Villers, deux pièces K et L. La plus grande K était le trésor ou sacristie, où l'on conservait les vases sacrés et les ornements sacerdotaux. Dans la petite pièce L, qui, primitivement, ne communiquait pas par une porte avec la sacristie, on enfermait, selon quelques-uns, les moines trouvés coupables de quelque faute grave et condamnés à la réclusion par l'assemblée capitulaire; selon d'autres, et cela plus vraisemblablement à notre avis, cette petite place servait de dépôt mortuaire, jusqu'au moment de l'enterrement, pour les corps des moines décédés soit au dortoir, soit à l'infirmierie.

6. **Parloir.** Le parloir, *collocutorium* (voyez le plan de Villers en H), était une petite place comprise entre la salle capitulaire et l'escalier menant au dortoir. Là les religieux avaient la permission de se parler à voix basse lorsque les relations indispensables de la vie commune l'exigeaient. Dans toutes les autres parties du monastère on devait garder le silence le plus strict.

A côté de l'escalier voisin du parloir, il y avait un corridor I par lequel on pouvait passer du grand cloître dans les annexes de l'abbaye près du chœur de l'église.

7. **Salle et dortoir des religieux.** La salle où les religieux se tenaient pendant le jour, que les anciens appelaient *domus fratrum* et que les Anglais désignent encore si bien sous le nom de *fratry*, c'est-à-dire lieu où vivent les frères, consistait en une vaste place voûtée et occupait toujours le rez-de-chaussée, à l'extrémité sud de l'aile orientale du monastère.

Dans les abbayes cisterciennes, elle présentait ordinairement, sur les constructions voisines, une saillie à peu près aussi forte que le réfectoire et le logement des frères convers, édifices auxquels elle était d'ailleurs parallèle. A Villers, cependant, le plan généralement suivi a été modifié; la salle des frères J y était carrée et ses voûtes reposaient sur quatre piliers, qui la divisaient en trois nefs de peu de longueur.

A l'étage de la salle dont nous venons de parler se trouvait le dortoir commun des religieux, car la règle de saint Benoît prescrit que les moines couchent dans une seule et même pièce, mais sur des lits séparés. *Monachi singuli*, y lit-on, *per singula lecta dormiant; si potest fieri, omnes in uno loco dormiant*. Du côté nord, le dortoir s'étendait jusqu'à la salle capitulaire



exclusivement. Au-dessus de celle-ci, on établit parfois la bibliothèque, en ménageant toutefois un corridor ou passage plus ou moins large pour aller, la nuit, du dortoir à l'église. Après le <sup>XV</sup><sup>e</sup> siècle, il n'est pas rare de trouver tout l'étage de l'aile orientale converti en dortoir ou en cellules.

L'usage des cellules, qui existait en quelques rares monastères dès le <sup>XIII</sup><sup>e</sup> siècle, ne devint commun qu'à l'époque de la renaissance.

8. **Chauffoir.** Les anciennes abbayes possédaient régulièrement, dans le voisinage de la salle commune destinée au séjour des religieux prêtres pendant la journée, une pièce appelée *chauffoir*, *calefactorium*, et munie d'un foyer où ils pouvaient venir se chauffer pendant l'hiver à l'époque des grands froids. Cette place, marquée de la lettre R sur le plan de Villers, p. 482, a conservé jusqu'aujourd'hui son foyer et sa cheminée.

9. **Logement des frères convers.** Dans toutes les grandes abbayes bénédictines, cisterciennes et norbertines, il y avait, au <sup>XII</sup><sup>e</sup> et au <sup>XIII</sup><sup>e</sup> siècle, un nombre considérable (il s'élevait parfois à 300 ou 400) de frères convers, mentionnés dans les nécrologes sous le nom de *conversi* ou *fratres ad succurrendum*. Ces frères, qui n'entraient pas dans les ordres sacrés, mais émettaient les vœux de religion, se consacraient, sous la direction des moines, aux travaux des champs et à l'exercice de différents métiers. Ils habitaient l'aile occidentale des bâtiments claustraux, appelée pour cette raison *maison des convers*, *domus conversorum*, et s'étendant souvent depuis le porche de l'église jusque bien au delà du grand réfectoire; voyez, sur le plan de Villers, les deux places marquées de la lettre F.

Chez les Cisterciens, le logement des frères convers se composait régulièrement : *a*) au rez-de-chaussée, d'une seule et vaste salle voûtée et partagée en deux nefs par une épine de colonnes (rarement de deux, ainsi qu'on le voit sur le plan restauré de Villers, que nous donnons ci-dessus, si toutefois cette restauration est exacte); *b*) à l'étage, d'une salle de même grandeur que celle du rez-de-chaussée, et couverte, le plus souvent, d'un simple toit avec charpente apparente à l'intérieur.

Au centre de la façade occidentale du logement des frères convers se trouvait, faisant saillie sur le tout, l'appartement du maître des convers, *magister conversorum*, religieux prêtre chargé de leur direction. Cette construction se composait de deux petites pièces, une au rez-de-chaussée et une à l'étage, et renfermait l'escalier conduisant au dortoir des convers, qui

occupait tout l'étage de la *domus conversorum*. Dans la plupart des abbayes, les frères convers pouvaient, de même que les moines, descendre directement de leur dortoir, dans l'église au moyen d'un escalier aboutissant dans le porche ou au fond du bas côté méridional de l'église.

Pendant le jour, en dehors des heures de travail, les frères convers se réunissaient au rez-de-chaussée, pour y prendre leurs repas, entendre des lectures édifiantes ou assister à d'autres exercices de communauté. Ce rez-de-chaussée aussi communiquait ordinairement de plein pied avec l'église ou avec le porche occidental.

Lorsque, plus tard, à cause des inconvénients multiples résultant de la présence de trop nombreux frères convers dans les monastères, leur institution eut été supprimée (les abbayes n'en conservant que le nombre absolument nécessaire pour le service intérieur de la communauté), l'aile occidentale des abbayes fut affectée à d'autres usages. On y établit le logement de l'abbé ou des étrangers, l'infirmierie, etc.; quelquefois même, selon la coutume reçue au VIII<sup>e</sup> et au IX<sup>e</sup> siècle, on la convertit en celliers et magasins.

10. *Maison abbatiale*. A l'origine le logement du père abbé consistait dans une simple cellule. Bientôt cependant le logement du chef du monastère devint une construction importante; et l'on ne voit que rarement, au moyen âge, les abbés se contenter du dortoir commun ou d'une modeste cellule. A partir du XIV<sup>e</sup> siècle, et surtout à l'époque de la renaissance, les maisons abbatiales devinrent souvent de véritables palais, renfermant une chapelle privée, de vastes salles, des écuries, des cours, des jardins à terrasses, etc. La plupart des abbés se conduisaient en grands seigneurs, et ne sortaient de leur abbaye qu'en équipage attelé au moins de quatre chevaux. En Belgique, ils jouissaient aussi d'une grande importance comme hommes politiques; presque tous étaient, en leur qualité d'abbé, membres des États du pays.

11. *Logement des hôtes*. Toutes les abbayes avaient une habitation particulière ou une partie de bâtiment pour héberger les étrangers qui visitaient les religieux. Dans les commencements, cette habitation se trouvait toujours à peu de distance de la porte principale afin de ne pas devenir une cause de distraction pour les religieux de l'intérieur. Lorsqu'un étranger arrivait, le frère portier le conduisait tout d'abord dans une petite chapelle située dans le voisinage de la porte d'entrée, *sacellum portae*, et l'invitait à y réciter une courte prière. On se rendait ensuite au logement des hôtes, où chacun

était traité selon son rang. Dans les dépendances de cette demeure, il y avait des appartements pour les serviteurs, et des écuries pour les chevaux des personnages de distinction. A l'abbaye de Villers, la porte d'entrée du monastère, composée d'une grande baie pour les voitures et d'une petite pour les piétons, existe encore aujourd'hui. Le logement du portier a été converti en habitation privée.

Les abbayes, qui furent de tout temps des maisons de charité, possédaient aussi leurs aumôneries, destinées à loger et à nourrir les pauvres et les pèlerins. Elles étaient généralement situées dans le voisinage de l'entrée du monastère.

12. **Granges.** Aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, les abbayes s'appliquaient activement au défrichement des terrains incultes ; les travaux des champs étaient, en quelque sorte, leur occupation principale. Ce furent les ordres de Cîteaux et de Prémontré qui, en Belgique, rendirent les services les plus signalés à l'agriculture.

Les abbayes ne récoltaient pas seulement les produits de leurs propres exploitations agricoles ; elles percevaient aussi la dîme en plusieurs endroits et recevaient en nature le paiement des baux. Il leur fallait donc de vastes granges et des magasins très étendus pour abriter, au temps de la moisson, les grains qui leur revenaient à ces divers titres.

Dans les abbayes cisterciennes la grange formait, au commencement de la période ogivale, un bâtiment très vaste, bâti sur plan rectangulaire. Elle était quelquefois voûtée et partagée en deux nefs par une épine de colonnes ; l'étage servait alors de grenier (grange de Vauchair près de Laon, en France). D'autres fois, elle se composait de trois nefs séparées par deux rangées de piles ou de poteaux en bois supportant la charpente sans l'intermédiaire de voûtes. La vaste grange de l'ancienne abbaye cistercienne de Ter Doest à Lisseweghe est construite d'après ces dernières données. Elle a 58 1/2 mètres de long sur 24 environ de large. Nous donnons (fig. 547) une vue perspective d'une partie de cette grange, bâtie vers l'année 1280. On voit que les constructeurs du XIII<sup>e</sup> siècle s'entendaient parfaitement à imprimer un cachet original et à donner un aspect monumental même aux édifices dont la destination n'est que secondaire. Le pignon de l'ancienne brasserie de Villers, dont nous parlerons tout-à-l'heure, est aussi très remarquable au même point de vue.

Fig. 547.



Grange de Ter Doest à Lisseweghe, construite vers 1280.

13. **Bâtiments de service.** Aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, il y avait, dans chaque abbaye, quelques frères convers, aidés souvent par des laïques, exerçant les métiers nécessaires pour l'entretien des édifices et pour la fabrication des draps, cuirs et instruments agricoles. On y comptait, par exemple, un certain nombre de maçons, forgerons, charpentiers, drapiers, tanneurs, etc.; leurs ateliers se trouvaient régulièrement aux deux côtés de la cour située entre la porte d'entrée principale du monastère et le logement des frères convers.

La plupart des abbayes possédaient aussi leur moulin et leur brasserie.

Les *moulins* à eau sont les plus anciens; ceux à vent ne datent que du XIII<sup>e</sup> siècle, et encore étaient-ils extrêmement rares à cette époque. A l'abbaye de Villers, quelques parties basses du moulin à eau construit au XIII<sup>e</sup> siècle sont conservées jusqu'à nos jours. On y voit, à la façade orientale, une baie trilobée, datant de l'époque de la première construction.

La *brasserie* ou, dans les pays méridionaux, le pressoir à vin était un des édifices les plus importants parmi les dépendances de l'abbaye. Le plan de l'abbaye de Saint-Gall indiquait déjà, au IX<sup>e</sup> siècle, l'endroit où se fabriquait la cervoise, *hic conficitur cervisa*, et tout à côté le grenier pour conserver les grains nécessaires à cette fabrication.



A Villers on trouve, dans la grande cour située près de l'ancienne entrée de l'abbaye, à 60 mètres environ de la façade occidentale de l'église et dans la direction de la flèche W du plan de la page 482, les ruines d'un vaste bâtiment voûté, surmonté d'un étage et partagé en deux nefs par une épine de colonnes. La première travée du côté de la cour est occupée par une cheminée semblable à celle qui existe dans la cuisine. Au XVI<sup>e</sup> siècle, cette construction servait certainement de brasserie; et il est assez probable que, dès le commencement, elle fut affectée à cet usage. Cependant, vu l'étage dont elle est surmontée, et surtout ses grandes dimensions — elle mesure 45 mètres de long sur 15 de large — elle pourrait bien avoir renfermé, en même temps que la brasserie du monastère, des greniers et des magasins pour la conservation des provisions de bouche; car, à l'origine de l'abbaye, l'aile occidentale des bâtiments claustraux, dans laquelle on établit plus tard les celliers, était entièrement occupée par le logement des frères convers.

Le développement extraordinaire que les établissements religieux donnaient à leurs cultures et à leurs exploitations rurales nécessita la construction d'*étables* spacieuses. On rencontrait aussi, dans toutes les abbayes, des *basses-cours* bien fournies. Le plan de Saint-Gall marque le poulailler et l'endroit où l'on élevait les oies.

Dans les propriétés considérables situées à quelque distance de l'abbaye, on établit souvent de grandes *fermes*, dont l'exploitation était confiée à quelques frères convers sous la direction d'un religieux prêtre. Elles consistaient en un corps de bâtiments situés autour d'une cour carrée, auxquels on n'avait accès que du côté de celle-ci. Outre l'habitation, les étables, la grange et les autres édifices nécessaires au service de l'exploitation, il y avait, dans ces fermes, une chapelle où les frères assistaient aux offices religieux.

Les abbés, qui jouissaient d'ordinaire de tous les droits seigneuriaux, possédaient de ce chef le droit d'élever des *colombiers* dans l'enceinte de leurs monastères. Ils en construisirent dans les cours des abbayes et dans leurs fermes. Les colombiers avaient généralement la forme d'une tour cylindrique terminée par un toit conique. Les trous pour loger les pigeons (trous qui portent le nom de *boulins*) étaient pratiqués, en grand nombre, dans l'épaisseur des murs. On cite des colombiers qui en avaient jusque près de deux mille. Le plan cavalier de l'ancienne abbaye des Dunes, située autrefois près de Furnes (voyez SANDERUS, *Flandria*, II, p. 94), marque, dans l'angle sud-est de l'ancienne abbaye, un colombier cylindrique couronné par un toit en forme de cône.

14. **Celliers.** On donne le nom de *celliers* aux caves et aux magasins dans lesquels on conserve les provisions de tout genre. Le religieux préposé à la garde des provisions porte le nom de *cellerier*, *cellularius* et *cellarius*, changé plus tard, par quelques ordres religieux, en celui de *procureur*, *procurator*. Cet office passait pour un des plus importants dans les abbayes d'autrefois.

Sur le plan de Saint-Gall, les celliers sont marqués dans l'aile occidentale du monastère, à l'endroit où nous trouvons plus tard le logement des frères convers. Après la diminution de ceux-ci, l'aile occidentale fut, comme nous l'avons dit, rendue, dans certaines abbayes, à sa destination primitive.

15. **Prisons.** Au moyen âge, les abbayes, les universités et quelquefois même les chapitres possédaient des prisons pour y enfermer les membres de la communauté qui s'étaient rendus coupables de délits ou d'insubordination envers les supérieurs. « Ces prisons, dit Lenoir, étaient de deux sortes : les unes, conformes aux anciennes règles et aux instructions données par le concile d'Aix-la-Chapelle, étaient assez éclairées pour que le coupable pût y travailler, et même être chauffé pendant l'hiver. Les autres, véritables cachots humides et obscurs, avaient été ordonnés par saint Fructueux et par de sévères réformateurs. Les statuts de l'ordre de Cluny disent que la prison doit être une pièce sans porte ni fenêtre et dans laquelle on ne peut entrer que par une échelle ; l'ouverture était située au milieu de la voûte. » *Architecture monastique*, II, p. 430. Viollet-le-Duc, dans l'article *Prison*, affirme avec raison qu'on a beaucoup exagéré et le nombre et l'horreur de ces lieux de réclusion pendant le moyen âge.

En qualité de seigneurs, les abbayes, les universités et les chapitres jouissaient, dans les territoires qui leur appartenaient, des droits de haute, moyenne et basse justice, et avaient des prisons pour y enfermer leurs sujets laïques délinquants. Les prisons des abbayes se trouvaient à une certaine distance des bâtiments claustraux. Dans les ruines de l'abbaye de Villers, on voit encore, sur les bords de la Thyle (dans la direction x' du plan de la page 482), des prisons consistant en des cellules souterraines éclairées par une petite fenêtre.

16. **Chartreuses.** Les chartreuses, dont l'origine remonte aux dernières années du XI<sup>e</sup> siècle, offrent des dispositions notablement différentes de celles des abbayes. Les principales différences qu'on y observe sont : a) l'immense étendue des cloîtres ; et b) les nombreuses habitations entièrement

séparées qu'occupent les religieux et qui se composent toujours de deux ou trois pièces et d'un petit jardin, avec une porte d'entrée donnant dans la galerie du cloître.

Presque toutes les chartreuses avaient deux cloîtres contigus. Le plus grand portait ordinairement, surtout en Allemagne, le nom de *grande Galilée*, *Galilaea major*; et le plus petit, celui de *petite Galilée*, *Galilaea minor*.

La plus belle chartreuse est sans contredit celle de Pavie; elle possède deux immenses cloîtres, ornés des plus riches sculptures.

17. **Monastères de femmes.** Les dispositions des différentes parties des monastères de femmes présentaient la plus grande analogie avec celles des abbayes d'hommes. Autour du cloître s'élevaient l'église, la salle du chapitre avec le dortoir à l'étage, le réfectoire et les autres appartements. Les écoles extérieures, qu'on rencontrait parfois dans les couvents d'hommes, par exemple chez les Augustins, les maisons des hôtes, des pèlerins et des voyageurs manquaient aux couvents de femmes, parce que toute relation avec le dehors leur était défendue.

Les *béguinages* consistent en des maisons privées et communes, situées dans une enceinte entièrement fermée, autour d'une église isolée de tous les côtés.

18. **Hôpitaux.** Les hôpitaux du moyen âge différaient notablement de nos hôpitaux modernes. Ceux du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle se composaient toujours : *a*) d'une vaste salle où se trouvaient les lits des malades; *b*) d'une église ou chapelle contiguë à cette salle et communiquant avec elle; *c*) du logement des hospitalières; et *d*) de quelques bâtiments de service. Par raison d'hygiène, ils étaient régulièrement situés à proximité d'une porte de la ville et sur le bord d'un cours d'eau (hôpitaux de Louvain, de Malines, de Gand, de Paris, de Mayence, d'Ulm, de Francfort, de Nuremberg, etc.).

La salle des malades était tantôt à une seule nef, tantôt divisée en trois ou plusieurs nefs par des rangées de colonnes portant une charpente apparente ou, plus rarement, des voûtes. On disposait les lits des malades sur plusieurs lignes au milieu de la salle. Souvent, des galeries de service, placées à une certaine hauteur le long des murs de manière à dominer les lits, permettaient de surveiller les malades avec une grande facilité. A l'hôpital Saint-Jean à Bruges, l'ancienne salle des malades existe encore aujourd'hui. Elle a plusieurs nefs et n'est hors d'usage que depuis quelque

temps (1). La façade et le pignon de la Byloke à Gand, conservés malgré toutes les vicissitudes que cet établissement a traversées, nous donnent une idée exacte de la salle que les malades y occupaient autrefois. La salle des malades de l'ancien hôpital de Louvain n'a été démolie que depuis peu d'années ; elle touchait à l'église et communiquait directement avec elle.

Voyez sur l'architecture des abbayes et des monastères : 1° ALB. LENOIR, *Architecture monastique*, Paris 1852-1856, 2 vol. in-4° ; 2° VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire de l'architecture*, I, p. 241-312, article *Architecture monastique* ; 3° DOHME, *Die Kirchen des Cistercienserordens in Deutschland während des Mittelalters* ; Leipzig, 1869, in-8° ; 4° SHARPE, *Illustrated papers for architecture* ; London, 1875-1876, I et II, 2 vol. in-fol.

### § 13. — ICONOGRAPHIE DE LA PÉRIODE OGIVALE.

1. **Observations préliminaires.** Les représentations iconographiques si variées et si pleines de symbolisme qu'on rencontre, en grand nombre, sur les monuments et le mobilier religieux des époques romane et ogivale étaient généralement projetées et conçues, non par l'artisan ou l'artiste qui fabriquait l'objet, mais par un prêtre, un moine ou un laïque lettré. Ce que nous avons fait observer à ce sujet pour la période romane (ci-dessus, I, p. 460) s'applique également à la période ogivale. « La conception, le plan d'une œuvre d'art religieux, disions-nous, n'appartenait ordinairement pas à l'ouvrier chargé de les exécuter. Les objets artistiques étaient régulièrement le résultat de l'alliance du labeur technique de l'ouvrier religieux ou laïque, avec le savoir historique et théologique du prêtre ou du moine. Ce dernier dirigeait l'ouvrier dans la composition du sujet et le choix du symbolisme, fournissait aussi les inscriptions, souvent en hexamètres latins, qui devaient être tracées sur les objets. » Il est à regretter que cette règle si sage ne soit presque plus observée de nos jours ; le clergé hélas ! n'abdique que trop souvent sur ce point le rôle qui lui appartient en propre — je dirai même, qui lui incombe rigoureusement — de concevoir les sujets à représenter sur les édifices et les meubles religieux, et d'en déterminer les caractères iconographiques ainsi que la signification symbolique. Presque toujours ce travail important est entièrement abandonné à des artistes ne possédant

(1) On conserve, au musée de l'hôpital Saint-Jean à Bruges, un tableau de l'année 1770, qui montre la disposition des lits et tout l'arrangement intérieur de la salle des malades et de la chapelle y attenante, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette disposition rappelle presque complètement l'aspect que devaient présenter les salles des malades dans les hôpitaux du commencement de la période ogivale.



pas les notions les plus élémentaires de l'iconographie chrétienne. Il ne faut donc pas s'étonner si les œuvres modernes d'art religieux laissent tant à désirer sous le rapport de l'iconographie et du symbolisme.

L'iconographie ogivale, bien que riche en représentations de tout genre, est inférieure à celle de la période romane ; ce qui plus est, vers la fin de la période ogivale, le symbolisme devient plus rare qu'au commencement.

2. **Le nimbe.** Le nimbe resta en usage comme signe iconographique pendant toute la durée de la période ogivale. Crucifère, il appartient exclusivement aux personnes de la très sainte Trinité ; simplement circulaire, il est l'attribut caractéristique des saints ; voyez ci-dessus, I, p. 527. Sa forme resta généralement la même que précédemment ; il ne subit de modifications que dans certaines contrées, et seulement vers la fin de la période ogivale. En Italie et en Grèce, par exemple, le nimbe crucifère fut assez souvent remplacé, au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, par celui en forme de triangle dans la représentation des trois personnes divines (fig. 548), sans doute pour signifier le dogme de

Fig. 548.



Fig. 549.



Fig. 550.



Fig. 551.



Nimbe triangulaire. Nimbe en casquette. Nimbe en perspective. Aigrette.

la très sainte Trinité, dont le triangle fut un des symboles les plus fréquents depuis cette époque. Chose plus étonnante et plus difficile à expliquer, à la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> et au commencement du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, les artistes instruits ont donné à Dieu le Père le nimbe carré et le nimbe en losange.

Vers cette même époque, le nimbe s'alourdit et s'appesantit. « Il se matérialise, dit Didron ; de large qu'il était encore, il devient plus étroit et surtout plus épais. Jusqu'à cette époque, même au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, on l'avait considéré comme une auréole, comme une lumière qui s'échappait de la tête, et l'on avait exprimé cette idée parfaitement avant le <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, plus grossièrement avant le <sup>xv</sup><sup>e</sup> ; mais enfin on avait eu l'intention de figurer une lumière. Au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, au contraire, on n'est plus sensible qu'à la forme du nimbe, on en perd le sens, et on le regarde comme une coiffure. On con-

dense encore cette auréole, on solidifie et on éteint cette lumière, et on en fait une large cocarde, une espèce de casquette qu'on pose sur la tête d'un saint, sur la tête de Dieu lui-même, et qu'on penche quelquefois sur leur oreille tantôt à gauche, tantôt à droite. ... A la cathédrale d'Amiens, sur les stalles, qui sont de 1508, un jeune Jésus enseignant dans le temple porte sur l'oreille un de ces nimbes épais et ouvragés qui ressemblent à une casquette. Le dessin (fig. 549) est tiré des mêmes stalles et montre Jésus montant au temple, où il est conduit par saint Joseph et Marie. Le nimbe, comme on le voit, est réellement une coiffure; le plat extérieur est orné comme on orne le plat d'une casquette de drap. » *Iconographie chrétienne*, p. 79.

En Italie, cependant, le nimbe est moins lourd et moins pesant au <sup>xv<sup>e</sup></sup> et au <sup>xvi<sup>e</sup></sup> siècle; il se spiritualise même en une certaine façon. On le place alors en perspective, comme dans l'exemple de la fig. 550, emprunté à la *Dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël; ou bien on lui donne la forme de rayons et d'aigrettes (fig. 551).

« Enfin, dit Didron, comme toutes choses, le nimbe s'évanouit. A la fin du <sup>xvi<sup>e</sup></sup> siècle, non seulement les saints, non seulement les apôtres et la Vierge, mais les anges, mais Dieu le Père et Jésus-Christ furent dépouillés de cet attribut caractéristique. Quand le nimbe par hasard apparaît encore, illuminant quelque statue ou figure, c'est que l'artiste, luttant contre la mode, a fait de l'archaïsme. Une foule de monuments qui datent de cette époque et se prolongent jusqu'à la nôtre nous montrent sans nimbe les personnages divins, angéliques ou sanctifiés. » *Iconographie*, p. 83.

De même que le nimbe, l'*auréole* se transforme au <sup>xv<sup>e</sup></sup> siècle. Sa circonférence disparaît et son champ seul reste. Ce champ est strié de rayons droits ou flamboyants, et quelquefois alternativement droits et flamboyants.

3. **Représentations de la très sainte Trinité.** A l'époque ogivale, on se servit encore quelquefois du baptême de Notre-Seigneur pour figurer la très sainte Trinité; voyez ci-dessus, I, p. 531.

Comme on l'avait déjà fait pendant la période romane, on donna encore, pendant la période ogivale, la forme humaine aux trois personnes divines, ou du moins aux deux premières, car le saint Esprit continua à être fréquemment symbolisé par une colombe. Représentées de cette manière, les trois personnes divines sont entièrement semblables jusque vers la fin du

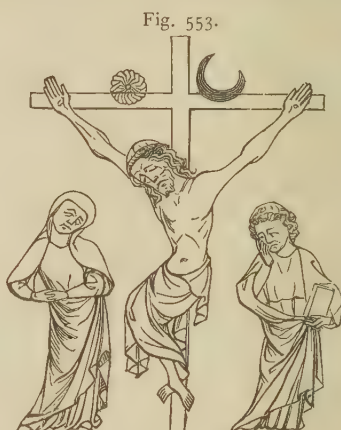
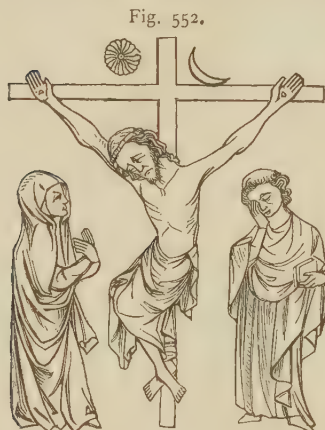
XIV<sup>e</sup> siècle. Plus tard le Père devient un vieillard, le Fils un homme de trente à trente-cinq, et le saint Esprit un adolescent de douze à dix-huit ans. Au Père on attribue alors un globe, une croix de résurrection au Fils, et un livre à l'Esprit-saint. Enfin, encore vers la même époque, on représente le Père, et même quelquefois le Fils, en pape ou en empereur, afin d'exprimer pour ainsi dire matériellement leur suprême puissance en les représentant revêtus des insignes des deux plus grandes autorités connues sur la terre. Figurés en pape, ils portent la tiare et la chape; en empereur, la couronne et le manteau impérial. De plus, la tiare, au lieu d'être, comme celle du souverain pontife, formée de trois couronnes, en porte pour le moins quatre ou cinq. Les différences d'âge et de costume que nous venons de signaler s'observent également, pour Dieu le Père, lorsque, assis sur un trône, il tient des deux mains les extrémités de la traverse horizontale d'une croix à laquelle est attaché le Sauveur de la manière décrite ci-dessus, I, p. 532.

Au XIII<sup>e</sup> siècle, on introduisit une nouvelle représentation anthropomorphique des trois personnes divines. Au lieu de les figurer isolément, on plaça, sur un corps unique, une triple tête ou trois têtes soudées ensemble. L'Église a toujours réprouvé ce type, qui ne peut être justifié ni par les saintes Écritures, ni par la tradition. Le célèbre Abélard paraît en avoir été l'auteur.

On rencontre aussi, vers la fin de la période ogivale, deux symboles de la très sainte Trinité consistant en figures géométriques. Ce sont : *a*) le triangle, et *b*) trois cercles enlacés. A l'époque de la renaissance, on aimait à inscrire dans le triangle soit un œil, soit le nom de Jéhovah.

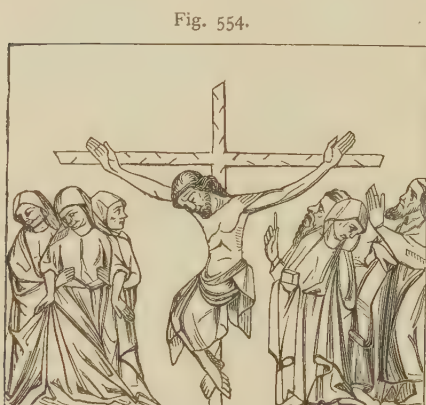
4. **Le crucifix et le crucifiement.** Avec le XIII<sup>e</sup> siècle commence, pour la représentation du Christ en croix, l'époque que nous avons appelée ci-dessus, I, p. 534, *époque de la souffrance ou de la réalité*. Auparavant, en donnant au Sauveur sur la croix une attitude calme et sublime, on se proposait de symboliser le triomphe de Jésus-Christ et d'exciter, dans le cœur des fidèles, les sentiments d'une sainte admiration et d'une vénération profonde; maintenant on s'efforcera, en le représentant en proie aux plus atroces souffrances, de faire naître dans l'âme la compassion et la tendresse affectueuse. Cependant, la transition entre ces deux manières si différentes de représenter le Sauveur en croix ne fut pas brusque : pendant quelque temps les christs de l'une et de l'autre classe furent simultanément en vogue ; ce n'est qu'après le milieu du XII<sup>e</sup> siècle que les christs souffrants l'emportent définitivement sur les autres et finissent par être seuls reçus.

Lorsque la scène du crucifiement est ainsi représentée, le corps du Sauveur se courbe ou plutôt se tord disgracieusement ; les bras ne sont plus dans une position horizontale, car les épaules descendent sensiblement au-dessous du point d'attache des mains, de manière à rendre, trop naïvement peut-être,



Scène du crucifiement, d'après deux ivoires du musée de Tournai.  
(xiii<sup>e</sup>-xiv<sup>e</sup> siècle).

(Milieu du xiv<sup>e</sup> siècle).



Crucifiement du xv<sup>e</sup> siècle; ivoire du musée de Tournai.

les effets naturels produits par un corps humain suspendu au moyen de clous ; les pieds superposés s'écartent disgracieusement, souvent même on affecte de croiser les jambes ; enfin la tête du divin Crucifié, mourant ou sans vie, est presque toujours inclinée sur l'épaule droite, c'est-à-dire vers l'endroit où l'on voit sa sainte Mère et aussi quelquefois la personnification de l'Église (fig. 552 à 554).

C'est en Allemagne que cette pose triviale du Christ sur la croix a été le plus goûtée ; très répandue aussi en France, au xiv<sup>e</sup> siècle, elle n'y prévalut cependant jamais totalement. Dans ce dernier pays on rencontre, même au xiv<sup>e</sup> siècle, mais surtout vers la fin de la période ogivale, des cru-



cifiements dans lesquels le corps du Christ se distingue par des formes allongées et d'une maigreur extrême, signes par lesquels l'artiste semble avoir eu l'intention de vouloir grandir et spiritualiser, en quelque sorte, le corps de l'Homme-Dieu.

Dans les crucifiements peints et sculptés du <sup>xv</sup><sup>e</sup> et du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, la croix du Sauveur et celles des larrons, lorsqu'on représente ceux-ci, sont souvent très hautes et d'un faible équarrissage. Ensuite, la traverse horizontale de la croix du Christ a une grande longueur, tandis que le sommet qui porte le titre dépasse à peine le point d'intersection des deux traverses. Cette disposition particulière fait que l'aspect de cette croix se confond presque avec celui de la croix en forme de tau. Voyez ci-dessus, entre les pages 226 et 227, la phototypie d'un retable sculpté de la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle.

Dès les premières années du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, on commença, timidement d'abord, à supprimer le *suppedaneum* et à attacher à la croix, au moyen d'un seul clou, les deux pieds superposés du Sauveur; mais, après quelque temps, l'usage des trois clous devint presque aussi commun que celui des quatre; et aux <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècles, il fut le seul connu. Toutefois, de grands peintres italiens, tels que Giotto au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, et Fra Angelico au <sup>xv</sup><sup>e</sup>, ont conservé le *suppedaneum*, en y fixant les pieds croisés du Christ.

Le *perizonium*, qui consistait pendant la période romane dans une espèce de jupon ou dans un voile ample et large couvrant le corps depuis les hanches jusqu'aux genoux, retient généralement cette dernière forme. Il diminue cependant mais d'une manière peu sensible, et se drape davantage, quelquefois même jusqu'à laisser flotter légèrement un de ses pans. « Du goût des draperies flottantes, observe très judicieusement M. Grimouard de Saint-Laurent, et de la passion du nu au moment de la renaissance, sont venus ces voiles roulés depuis, de manière à ne remplir leur office que le moins possible, c'est-à-dire assez, si l'on veut, pour la décence, mais trop peu pour le respect. »

Au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, le divin Crucifié porte encore le nimbe. La couronne d'épines, presque inconnue auparavant, paraît de temps en temps au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle; ce n'est qu'au siècle suivant qu'elle se rencontre fréquemment.

Au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, la scène du crucifiement fut encore quelquefois reproduite avec tous les personnages et accessoires historiques et allégoriques qui l'accompagnaient précédemment et que nous avons fait connaître ci-dessus, I, p. 543 et sv.; le plus souvent, cependant, on n'en conserva que quelques-

uns. Ceux qu'on voit ordinairement sont la sainte Vierge et saint Jean, le soleil et la lune. Les deux larrons, l'Église et la Synagogue n'apparaissent que fort rarement.

A. *La sainte Vierge et saint Jean.* Pendant la période romane, la sainte Vierge et le disciple bien-aimé sont représentés dans une attitude calme ; ils lèvent ordinairement les bras vers le Sauveur ou se voilent la face en signe de douleur. Au XIII<sup>e</sup> siècle, et même pendant une partie du XIV<sup>e</sup>, ils gardent cette attitude ferme et digne, telle que la montre notre fig. 552, qui reproduit un ivoire du musée de Tournai datant de la fin du XIII<sup>e</sup> ou du commencement du XIV<sup>e</sup> siècle. Plus tard, le geste qu'on leur attribue exprime déjà une douleur vulgaire et naturelle ; voyez la pose de la sainte Vierge sur l'ivoire du musée de Tournai reproduit par notre fig. 553 et qui semble remonter au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle.

Au XV<sup>e</sup> siècle, et quelquefois déjà au XIV<sup>e</sup>, les artistes chrétiens visent de plus en plus à produire, dans l'âme du spectateur, des sentiments d'attendrissement et de compassion. A cet effet ils représentent la sainte Vierge s'évanouissant entre les bras de deux saintes femmes qui la soutiennent (fig. 554 ; voyez aussi la phototypie du retable que nous donnons ci-dessus, entre les pages 226 et 227). Les exemples de cette *pâmoison*, comme on l'appelle, se trouvent en Italie dès le XIII<sup>e</sup> siècle.

B. *Le soleil et la lune.* Pendant la période ogivale, le soleil est figuré régulièrement par un disque rayonnant, et la lune par un simple croissant (fig. 552 et 553). Sur la couverture de l'évangélaire des Sœurs-de-Notre-Dame à Namur, dont nous avons parlé ci-dessus, p. 437, un carboucle en cabochon, de forme plus ou moins ovale, occupe la place du soleil, et une perle échancrée celle de la lune.

C. *L'Église et la Synagogue.* Comme nous l'avons dit ci-dessus, I, p. 548, l'Église et la Synagogue étaient personnifiées, pendant la période romane, par de simples femmes portant des attributs. Après le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, ces femmes deviennent des reines. L'Église, toujours placée à la droite du Christ, porte une couronne, et lève la tête avec une expression de fierté ; le plus souvent, elle tient d'une main un calice, de l'autre une croix à longue hampe ou un petit modèle d'église. La Synagogue, au contraire, a une couronne qui lui tombe de la tête, et tient un étendard dont la hampe se brise entre ses mains ; elle laisse échapper les tablettes de la Loi, et a les yeux voilés par un bandeau ou par un dragon qui s'enroule autour de son front.

« Vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle, dit le père Cahier, on enjolive, on charge même les personnifications de l'ancienne Loi et de la nouvelle : ce sont deux reines, dont l'une commence son triomphe et devient l'épouse du Fils de Dieu, tandis que l'autre, répudiée, perd ou laisse échapper tous les attributs qui avaient accompagné sa gloire. Vers le XIII<sup>e</sup> siècle surtout, une verve amère s'attache volontiers à la peinture de l'infortunée Synagogue : non content de la montrer dévoilée par le Fils de Dieu, qui transporte ses faveurs à l'Église, ou s'évanouissant dans les bras d'Aaron, tandis que saint Pierre couronne sa rivale, on lui bande les yeux ou même on la fait aveugler par Satan ; on brise dans sa main la bannière de l'autorité, ou bien on traîne cet étendard dans la poussière en signe de dégradation, etc., etc. Quant à l'Église, habituellement couronnée, elle porte tantôt le calice, tantôt une croix, tantôt un petit modèle d'église, et presque toujours le nimbe de la sainteté environne sa tête. » *Mélanges d'archéologie*, II, p. 51.

Sur une croix de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, conservée à l'église de Scheldewindeke, l'Église, couronnée, montre de la main droite un calice et une patène qu'elle tient dans la gauche ; la Synagogue, perdant sa couronne et détournant la tête, porte un vase dans la main gauche, et dans la main droite une bannière à hampe brisée. Les personnifications de l'Église et de la Synagogue se trouvent sur les reliquaires de la vraie Croix que nous avons reproduits ci-dessus, p. 342 et 344. Sur le reliquaire du musée de Bruxelles (p. 342, fig. 394), elles sont placées au-dessus des branches de la croix, tandis que, sur le reliquaire de Tongres (p. 344, fig. 395) on les voit au bas de la scène principale, sous le pied de la croix.

Fig. 555.

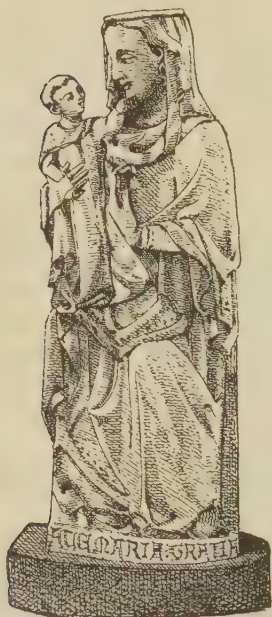


Larron (XIV<sup>e</sup> siècle).

D. *Les larrons*. Les larrons, que nous n'avons rencontrés que dans les plus anciens crucifiements (voyez ci-dessus, I, p. 539), reparaissent de temps en temps pendant la période ogivale. Leurs membres sont repliés sur eux-mêmes jusqu'à la contorsion ; et leurs mains ne sont pas clouées sur la croix mais liées sur le dos de manière à laisser passer, entre elles et le dos, la traverse horizontale de l'instrument de leur supplice (fig. 555). Vers la fin de la période ogivale, on rencontre de nouveau assez souvent les larrons, principalement dans les retables en bois sculpté de l'école bruxelloise. Voyez ci-dessus, entre les pages 226 et 227, la phototypie du retable de la collection de M. Vermeersch, qui date de la fin du XV<sup>e</sup> siècle.

5. La sainte Vierge. A. *La sainte Vierge avec l'Enfant Jésus*. Pendant la période ogivale, le *groupe historique* de l'adoration des mages (voyez ci-dessus, I, p. 553) se retrouve sur quelques petits diptyques ou triptyques en ivoire, où l'on voit, en même temps, le crucifiement et d'autres scènes empruntées à la vie de Notre-Seigneur. Dans cette représentation les mages portent toujours la couronne royale.

Fig. 556.



Statuette en ivoire polychromée,  
aux hospices civils de Bruges.  
(XIV<sup>e</sup> siècle).

(D'après *L'art ancien à l'exposition  
nationale belge de 1880.*)

Le *groupe poétique occidental* (voyez ci-dessus, I, p. 534) fut très répandu pendant toute la période ogivale.

Au XIII<sup>e</sup> siècle, on rencontre encore fréquemment la sainte Vierge *assise* sur un siège ou trône, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus, qui bénit de la main droite et de la gauche porte un livre ou la boule du monde. Deux des plus belles statues de ce genre sont : 1<sup>o</sup> celle dite de don Rupert au musée de la Société archéologique de Liège ; et 2<sup>o</sup> celle de l'église de Saint-Jean dans la même ville. Pendant les siècles suivants, le groupe assis est rare en dehors des scènes historiques.

Après le XIII<sup>e</sup> siècle, la sainte Vierge avec l'Enfant est encore quelquefois représentée assise. Telle est la statuette en ivoire polychromé que possèdent les hospices civils de Bruges et que rend notre fig. 556 ; elle ne mesure que 0<sup>m</sup>22 de hauteur et date du XIV<sup>e</sup> siècle.

Déjà souvent au XIII<sup>e</sup> siècle, et plus tard presque toujours, Marie est *debout* et porte régulièrement l'Enfant sur le bras gauche.

Pendant la première partie de la période ogivale, sa pose est plus ou moins cambrée. Notre fig. 557 reproduit une grande statue en marbre, de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, mesurant 1<sup>m</sup>29 de hauteur, conservée à l'église de Notre-Dame à Anvers ; et notre fig. 558, une belle statuette en ivoire, de la même époque environ, qui fait partie du musée du Louvre à Paris ; elle a, avec son socle, 0<sup>m</sup>41 de hauteur, et fut acquise à la vente du prince Soltykoff pour la somme énorme de 15,960 francs.



Fig. 557.



Fig. 558.



Statue et statuette de la sainte Vierge avec l'Enfant.

Marbre de la fin du <sup>xiii</sup>e siècle.

Hauteur : 1<sup>m</sup>29.

Ivoire de la fin du <sup>xiii</sup>e siècle.

Hauteur : 0<sup>m</sup>41.

(D'après *L'art ancien à l'exposition nationale belge de 1880.*)

Que la sainte Vierge soit représentée assise ou debout, elle est presque toujours couronnée (fig. 558). Dans les plus anciennes images, la couronne consiste en un simple bandeau orné de cabochons ou de perles précieuses

(voyez ci-dessous, p. 513, fig. 562) ; plus tard, elle prend la forme de la couronne royale.

Au XIII<sup>e</sup> siècle, Marie écrase parfois du pied la tête d'un dragon ou de tout autre animal fantastique (statue de la Sainte-Vierge à Saint-Jean à Liège).

Quant aux caractères que présentent les images de la sainte Vierge assise ou debout aux différents moments de la période ogivale, on peut, avec Didron, qui les peint un peu trop au vif peut-être, les résumer dans les termes suivants : « Il semble qu'à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, époque où le groupe poétique est définitivement en faveur, la manière de le figurer devrait se dégager de plus en plus de la réalité pour monter à l'idéal le plus sublime. Il semble qu'au XIII<sup>e</sup> siècle, au moment où l'on cherche à se détacher de l'histoire, la poésie, naissante à peine, devrait s'essayer timidement et croître avec les années et grandir du XIV<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup>, au XVI<sup>e</sup> siècle. C'est le contraire qui a lieu. Jamais le groupe de la Vierge tenant Jésus n'a été plus idéal qu'au XIII<sup>e</sup> siècle ; on touche à peine au XIV<sup>e</sup>, qu'il descend de son trône poétique pour tomber dans la réalité d'abord, dans la vulgarité ensuite, et enfin dans la grossièreté. A la fin du XII<sup>e</sup> siècle, au commencement du XIII<sup>e</sup>, on peut dire que la Vierge ne tient pas l'Enfant ; ce motif serait trop humain, et Marie ressemblerait trop à une mère qui porterait son fils ; mais elle l'a devant elle. Jésus tient un globe, le monde, à la main gauche, et il bénit de la main droite. L'Enfant est, en outre, complètement habillé ; il est âgé, quoique petit ; c'est le Dieu-Homme, plutôt que l'Homme-Dieu. A la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, Marie commence à devenir une mère qui tient son Enfant comme font toutes les mères. L'Enfant commence à prendre un âge naturel, à quitter son âge symbolique. Jésus est habillé encore, il bénit, il tient un livre ou un globe ; mais le vêtement est moins ample et plus court, le livre est moins gros, le globe est plus petit. Le vêtement est presque celui des enfants d'alors ; le livre tend déjà à ne plus être le gros Évangile, mais à devenir un abécédaire où ce petit garçon va apprendre à lire. Le globe va devenir une boule, une pomme agréable à manger, une belle cerise qui tentera la bouche, presque une petite bille pour jouer. A la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, l'Enfant est déjà tout nu ; comme le nourrisson d'une bourgeoise quelconque, il embrasse sa mère, motif charmant et adorable, mais humain, mais anti-symbolique ; il lui sourit, il la caresse, il joue avec son voile, il commence déjà à lui boire au sein... Le Créateur du monde n'est plus, au XV<sup>e</sup> siècle, qu'un écolier qui cherche à s'amuser. On amuse le Fils de Dieu, comme le fils d'un bourgeois, et on lui donne le caractère, je ne dirai pas méchant,

mais inquiet, mutin, taquin, déraisonnable d'un enfant de cinq, six ou sept ans. Si on lui met un oiseau en main, cet oiseau est un chardonneret, un pinson, un moineau : il tourmente la pauvre bête, il va jusqu'à la faire souffrir, il lui serre les pattes, il lui arrache les plumes ; rarement, presque jamais, lui voit-on caresser le petit animal. » *Ann. archéol.*, I, p. 216-217.

Voici (fig. 559 et 560) deux statues de la sainte Vierge avec l'Enfant, datant probablement l'une et l'autre du XIV<sup>e</sup> siècle. La première (fig. 559), qui fait partie de la collection de M. Desmottes à Paris, est en bronze doré

Fig. 559.



Viège avec l'Enfant (xiv<sup>e</sup> siècle).

(D'après *L'art ancien à l'exposition nationale.*)

Fig. 560.



Viège avec l'Enfant (xiv<sup>e</sup> siècle).

et ne mesure que 0<sup>m</sup>28 de hauteur. La seconde (fig. 560), de grandeur nature et en bois de noyer, est vénérée à l'église de Notre-Dame à Tongres. Dans celle de M. Desmottes, la Vierge présente à l'Enfant une marguerite, et, dans celle de Tongres, une grappe de raisins.

Une singularité de certaines images de la sainte Vierge avec l'Enfant,

exposées à la vénération des fidèles dans quelques-uns des sanctuaires les plus fréquentés, c'est qu'elles ont le visage et toutes les carnations en noir (Notre-Dame de Lorette, du Puy-en-Velay, de Hanswyck à Malines). On a voulu, de cette manière, traduire en action les paroles du Cantique des cantiques, que l'Église applique à la sainte Vierge dans l'office composé en son honneur : *Nigra sum, sed formosa*, c'est-à-dire : *Je suis noire, toutefois je suis belle*.

Beaucoup d'images de la sainte Vierge remontant à la période ogivale et même à la fin de la période romane sont entièrement couvertes de dorure. Le procédé technique pour obtenir cette décoration est fort intéressant : on enduisait l'objet qu'on devait dorer d'une couche plus ou moins épaisse de craie ou de plâtre broyé et délayé dans de la colle. Au moyen de cette couche, l'artiste produisait le modelé; car souvent, pour ne pas dire toujours, le sculpteur ne faisait qu'ébaucher les statues destinées à être peintes ou dorées. On appliquait ensuite sur le plâtre des feuilles d'or battu, ou, plus souvent encore, des feuilles d'argent. Dans ce dernier cas, l'argent était couvert d'un vernis jaunâtre, assez transparent pour laisser apercevoir l'argent, qui, vu à travers l'enduit jaunâtre du vernis, prenait l'aspect de la dorure.

Fig. 561.



Mort de la sainte Vierge; ivoire du musée de Tournai. (xv<sup>e</sup> siècle).

(D'après CLOQUET, *Tournay et Tournaisis*.)

Quelquefois on introduisait, dans la couche de plâtre, des morceaux ou des bandes de toile, qui servaient principalement à fixer des cabochons et des pierreries sur le bord des vêtements de ces statues.

B. *Scènes empruntées à la vie de la sainte Vierge*. Nous nous contentons de signaler les trois principales.

L'*annonciation* est presque toujours figurée de la même manière. Marie est agenouillée sur un prie-Dieu au moment de l'apparition de l'ange. Entre elle et l'ange, se trouve un vase contenant un lis fleuri. Assez souvent saint Gabriel porte une tige de cette fleur ou un sceptre; parfois il tient en main une banderole avec



l'inscription : *Ave Maria*. Un rayon lumineux tombe sur la tête de la Vierge, ou bien le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, repose sur elle.

La mort de la sainte Vierge est ordinairement représentée de la manière suivante : Marie est couchée sur un lit et entourée de son divin Fils et des apôtres. Jésus porte sur le bras l'âme de Marie, figurée par un petit enfant. Les apôtres tiennent souvent en main un livre comme signe iconographique. Nous donnons (fig. 561) un exemple de cette manière de figurer la mort de la sainte Vierge, que nous empruntons à un ivoire du *xv<sup>e</sup>* siècle, conservé au musée de Tournai.

Le couronnement de la sainte Vierge se fait tantôt par Jésus seul (fig. 562), tantôt par les trois personnes de la très sainte Trinité ; d'autres fois on voit Marie, la couronne en tête, assise sur le même trône que son divin Fils, qui la serre contre son cœur.

Fig. 562.



Couronnement de la sainte Vierge; ivoire de la dernière moitié du *xiii<sup>e</sup>* siècle.

Hauteur : 0<sup>m</sup>28.

N. B. Ce superbe groupe, aujourd'hui au musée du Louvre à Paris, a été acquis, en 1861, à la vente du prince Soltykoff pour la somme de 31,500 francs.

« Nous laisserions incomplète l'histoire iconographique de Marie, dit l'abbé Crosnier, si nous ne parlions ici de l'*arbre de Jessé*, qu'on rencontre si souvent à partir du XII<sup>e</sup> siècle. Jessé endormi sert en quelque sorte de racine à la tige mystérieuse qui sort tantôt de sa poitrine, tantôt de sa bouche, tantôt de son cerveau; les branches se détachent de cette tige et portent à leur extrémité un des ancêtres du Sauveur; au sommet, une fleur épanouie sert de trône à Marie, quelquefois seule, d'autres fois tenant entre ses bras son divin Enfant. Souvent l'arbre de Jessé se complique; entre chaque branche est placé un prophète avec un phylactère portant la prophétie dont il est l'auteur, et qui se rapporte à la venue de Jésus-Christ. Il regarde le sommet de cet arbre et montre du doigt celui sur lequel doit se reposer l'Esprit-saint. En Orient, on ne se contente pas seulement d'intercaler les prophètes au milieu des branches, on y joint le divin Balaam, et les sages de la Grèce avec leurs sentences. Le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle ont produit un grand nombre d'arbres de Jessé. » *Iconographie chrét.*, 1<sup>re</sup> éd., p. 139.

6. *Les apôtres et les évangélistes.* Nous nous occuperons d'abord de l'iconographie des apôtres, puis de celle des évangélistes.

A. *Apôtres.* Notre-Seigneur s'est choisi douze apôtres, à la tête desquels il plaça saint Pierre. Après la mort du Sauveur, le traître Judas fut remplacé par saint Mathias. Outre ces douze apôtres, qui constituent le collège apostolique proprement dit, on donne aussi le nom d'apôtres à quelques autres saints qui ont pris une part active et large à la fondation de l'Église chrétienne. Tel est saint Paul, converti miraculeusement sur la route de Damas, le grand promoteur de la conversion des païens et appelé, pour cette raison, l'apôtre des gentils; tels sont encore saint Barnabé, saint Luc et saint Marc, simples disciples, qui par leurs prédications et, les deux derniers aussi, par les Évangiles qu'ils ont composés, ont puissamment contribué à la propagation de la doctrine du Christ.

Comme saint Paul figure presque toujours parmi les apôtres lorsqu'on les représente ensemble au nombre de douze, il en résulte qu'on omet régulièrement un des apôtres proprement dits; le plus souvent c'est saint Mathias, le successeur du traître Judas (châsses de saint Servais à Maestricht et de saint Remacle à Stavelot), quelquefois aussi saint Jude ou tout autre apôtre. Ainsi, par exemple, sur la châsse de Notre-Dame à Huy, saint Jude et saint Thomas ont cédé leur place à saint Paul et à saint Barnabé.

Jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, les apôtres, à l'exception de saint Pierre et de saint

Paul, n'avaient aucun attribut caractéristique au moyen desquels on pouvait les distinguer les uns des autres. On les représentait tous d'une manière uniforme, avec un livre ou un rouleau à la main. Depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, ils sont généralement caractérisés par les instruments présumés de leur martyre; mais, comme le genre de supplice qu'ils ont subi n'est pas très bien précisé pour tous, il est parfois difficile de déterminer avec certitude le nom de quelques-uns d'entre eux. Voici cependant les caractéristiques qui les distinguent ordinairement :

Saint *Pierre* porte les clefs ou parfois la croix renversée, instrument de son supplice; saint *Paul*, l'épée avec laquelle on lui trancha la tête; saint *Jean*, le calice empoisonné duquel s'échappe la mort sous la forme d'un dragon; saint *André*, la croix en forme d'X, qui porte son nom; saint *Jacques le Majeur*, le glaive ou, plus souvent, le bourdon et le costume de pèlerin orné de coquilles; saint *Philippe*, une croix à longue hampe; saint *Barthélemi*, un large coutelas dont on se servit pour l'écorcher, ou quelquefois aussi une croix; saint *Mathieu*, une hache, une épée ou une lance; saint *Simon*, une scie; saint *Jude*, une croix ou un livre; saint *Jacques le Mineur*, un bâton à foulon; saint *Thomas*, une grosse pierre et parfois en même temps une lance; enfin saint *Mathias*, une hachette ou un glaive.

Une autre manière usitée pour figurer les apôtres c'est de leur mettre en main, à chacun, un des douze articles du *Credo* écrits sur des phylactères. Voici comment les douze articles leur sont distribués le plus souvent : saint Pierre : *Credo in Deum, patrem omnipotentem, creatorem coeli et terrae*; saint André : *Et in Jesum Christum, filium ejus unicum, dominum nostrum*; saint Jacques le Majeur : *Qui conceptus est de Spiritu sancto, natus ex Maria virgine*; saint Jean : *Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus*; saint Thomas (ou saint Philippe) : *Descendit ad inferos, tertia die resurrexit a mortuis*; saint Jacques le Mineur : *Ascendit ad coelos, sedet ad dexteram Patris omnipotentis*; saint Philippe (ou saint Thomas) : *Inde venturus est judicare vivos et mortuos*; saint Barthélemi : *Credo in Spiritum sanctum*; saint Mathieu : *Sanctam Ecclesiam catholicam, sanctorum communionem*; saint Simon : *Remissionem peccatorum*; saint Jude (ou saint Mathias) : *Carnis resurrectionem*; et saint Mathias (ou saint Jude) : *Et vitam aeternam*. Un vieux missel gallican du VIII<sup>e</sup> ou du IX<sup>e</sup> siècle assigne un ordre différent, qu'on trouve dans CAHIER, *Caractéristiques des saints*, I, 50. Il y a encore, dans les anciennes sculptures et peintures, d'autres

variantes de l'ordre que nous venons d'indiquer, et sur lesquelles il nous semble superflu d'insister.

B. *Évangélistes*. Les évangélistes continuèrent d'être représentés de la même manière que précédemment, c'est-à-dire soit sous la forme humaine, soit par les symboles des quatre fleuves du paradis, soit par quatre figures ailées.

Nous avons fait connaître ci-dessus, I, p. 559, la place respective que doivent toujours occuper les animaux symboliques aux quatre angles d'un carré ou sur les extrémités des quatre branches de la croix. Cette règle resta en vigueur pendant la période ogivale; un seul changement, que nous avons indiqué ci-dessus, II, p. 278, s'opéra au XIV<sup>e</sup> siècle, dans la place assignée aux animaux symboliques lorsqu'ils se trouvent aux quatre angles d'un carré ou d'un rectangle.

Remarquons aussi qu'en certaines contrées, notamment dans la Westphalie, on a quelquefois interverti, sur les branches des croix ogivales, l'ordre établi entre saint Mathieu et saint Marc : le lion, symbole de ce dernier, occupe alors l'extrémité de la branche inférieure de la croix, et l'homme ailé prend la place du lion.

7. *Sujets divers*. Il serait impossible d'indiquer, même sommairement, tous les sujets traités par les peintres et les sculpteurs chrétiens du moyen âge. Nous ne nous occuperons que des six principaux, et que l'on voit le plus souvent.

A. *Le jugement dernier*. Cette scène se rencontre principalement : 1<sup>o</sup> *au commencement de la période ogivale*, sculptée dans les tympan des portes principales des cathédrales, des abbatiales, des églises paroissiales et même des chapelles; 2<sup>o</sup> *vers la fin de la même période*, peinte dans la nef principale des églises au-dessus de l'arc triomphal.

Pour donner une idée exacte de la manière dont ce sujet est représenté dans les grandes cathédrales françaises du XIII<sup>e</sup> siècle, nous empruntons à Viollet-le-Duc la description du jugement dernier, que l'on voit à la porte centrale de la cathédrale de Paris : « Ce jugement, dit-il, est un des mieux traités. Le linteau est entièrement occupé par des personnages de divers états sortant de leurs tombeaux, réveillés par deux anges qui, de chaque côté, sonnent de la trompette. Tous ces personnages sont vêtus; on y voit un pape, un roi, des guerriers, des femmes, un nègre. Dans la zone supérieure, au centre, est un ange qui pèse les âmes; deux démons essayent de



faire pencher l'un des plateaux de leur côté. A la droite du Christ sont les élus, tous vêtus de longues robes et couronnés. Ces élus sont représentés imberbes, jeunes et souriants; ils regardent le Christ. A la gauche le démon pousse une foule d'âmes enchaînées portant chacune le costume de leur état. Les expressions de ces personnages sont rendues avec un rare talent : la terreur, le désespoir se peignent sur leurs traits. Dans la partie supérieure est, au centre, le Christ assis, demi-nu, qui montre ses plaies; deux anges, debout, à droite et à gauche, tiennent les instruments de la Passion; puis sont placés à genoux, implorant le Sauveur, la Vierge et saint Jean. Les voussures du côté des damnés sont occupées, à la partie inférieure, par des scènes de l'enfer, et, du côté des élus, par un ange et les patriarches, parmi lesquels on voit Abraham tenant des âmes dans son giron; puis des élus groupés. Cette sculpture remarquable date de 1210 à 1215; elle était entièrement peinte et dorée. Nous trouvons le même sujet représenté à la cathédrale de Chartres, à Amiens, à Reims, à Bordeaux. » *Dictionnaire de l'architecture*, VI, p. 150. L'enfer est presque toujours figuré par une gueule énorme de monstre vomissant des flammes, au milieu desquels les démons,

Fig. 563.



Saint Michel pesant les âmes, d'après une gravure de 1502.

armés de crocs, plongent les damnés. Parfois aussi c'est une grande chaudière dans laquelle les démons précipitent les âmes des méchants; et, dans ce cas, un démon armé d'un soufflet entretient l'activité du feu allumé dans la chaudière.

La scène du *pè-  
sement des âmes* fait régulièrement partie du jugement dernier; elle est presque toujours représentée de la même manière.

L'archange saint Michel tient la balance ; dans un des plateaux se trouve une âme humaine figurée par un enfant nu, tandis que l'autre plateau, qui est censé contenir le poids que doit avoir l'âme du juste pour être admise en paradis, est tiré et sollicité par le démon pour que la balance penche de son côté. Cette scène, dont le but était évidemment d'inculquer aux illettrés l'idée du compte que nous aurons à rendre à Dieu après la mort, se retrouve dans les miniatures des manuscrits, et même dans les gravures sur bois qui ornent quelques livres imprimés vers la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> et au commencement du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle. Notre fig. 563 donne la reproduction d'une gravure de ce genre, empruntée à une édition de *Vies de Saints* publiée à Strasbourg en 1502.

Dans les fresques du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, le jugement dernier est figuré de la manière suivante : En haut, au milieu, on voit le Sauveur, souverain juge, ayant à sa droite un groupe de saints, à la tête duquel se trouvent la sainte Vierge et saint Pierre ; et à sa gauche un groupe semblable conduit par saint Jean Baptiste et saint Paul. Dans le plan inférieur, à droite, les anges vont recevoir les élus ; à gauche les démons cherchent leurs victimes. A la hauteur et tout près de la bouche du Christ, une branche de lis, posée horizontalement du côté droit, et un glaive, posé de la même manière du côté gauche, symbolisent le sort réservé aux justes et aux pécheurs. Une peinture murale, correspondant exactement à cette description, a été découverte, il y a quelques années, dans l'église de Braine-le-Comte, au-dessus de l'arc triomphal. On rencontre des représentations analogues du jugement dernier sur différents tableaux du <sup>xv</sup><sup>e</sup> et du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, entre autres sur celui de Roger Van der Weyden à l'hôpital de Beaune, celui de Memling à Notre-Dame de Dantzig, et celui de Pierre Pourbus conservé à l'académie de Bruges.

B. *La descendance ou généalogie de sainte Anne.* Plusieurs sculptures et peintures du <sup>xv</sup><sup>e</sup> et du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle représentent sainte Anne, la sainte Vierge Marie et l'Enfant Jésus au milieu de petites scènes placées dans les angles de la composition et de personnages disposés derrière le groupe principal. Au centre sont assises, ordinairement sur un banc, la sainte Vierge Marie et sainte Anne, la première à droite, la seconde à gauche de l'Enfant Jésus. qu'elles ont entre elles. Dans l'angle à la droite de la sainte Vierge, on voit ordinairement, au premier plan, un groupe composé de Marie Cléophas avec ses quatre enfants : saint Jacques le Mineur, saint Simon, saint Jude et saint Joseph le Juste, ou quelquefois aussi, à la place de ce dernier, saint Barnabé ; dans l'angle opposé, qui est à la gauche de

sainte Anne, se trouve un autre groupe formé de Marie Salomé et de ses deux jeunes fils : saint Jacques le Majeur et saint Jean l'Évangéliste. Au fond de la scène, derrière le groupe central et les deux groupes latéraux, se tiennent saint Joseph, époux de la sainte Vierge, Alphée, époux de Marie Cléophas, saint Joachim, époux de sainte Anne, et Zébédée, époux de Marie Salomé; ils sont souvent accompagnés d'autres personnages, hommes,

Fig. 564.



V. DEEDENCKER DEL.

L'ANN-DOMS SC.

Petit retable en bois sculpté, au musée royal d'antiquités à Bruxelles (Fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle).

femmes et enfants. Notre fig. 564, qui reproduit un petit retable en bois sculpté, provenant de l'église d'Auderghem, et conservé actuellement au musée royal d'antiquités à Bruxelles, offre un exemple remarquable de la descendance de sainte Anne; il en est de même du célèbre triptyque peint de Quentin Metsys, vendu, en 1879, par la fabrique de l'église de Saint-Pierre à Louvain au musée royal de peinture et de sculpture à Bruxelles; voyez ci-dessus, p. 228.

Cette composition allégorique ne fait que rendre par le ciseau ou le pinceau une légende, aujourd'hui démontrée apocryphe, mais généralement accréditée vers la fin du moyen âge, affirmant que sainte Anne épousa successivement saint Joachim, Cléophas et Salomé, et que de chacune de ces trois unions elle eut une fille du nom de Marie. La première n'était autre que la sainte Vierge; la seconde aurait épousé Alphée, et la troisième Zébédée.

C. *Messe dite de saint Grégoire.* Ce sujet se rencontre souvent dans les tableaux et les miniatures du xve siècle. Le saint pape dit la messe, et Notre-Seigneur lui apparaît vivant, debout sur l'autel, et entouré des instruments de la Passion. Il porte les stigmates aux pieds et aux mains, et laisse quelquefois échapper son sang par la plaie du côté.

D. *Les quatorze saints auxiliauteurs ou secourables* (en allemand *die vierzehn Nothelfer*) sont les suivants : saint Georges, saint Eustache, saint Vit, saint Christophe, saint Gilles, saint Cyriaque, saint Érasme, saint Blaise, saint Pantaléon, saint Achace, saint Denis de Paris, sainte Marguerite, sainte Catherine d'Alexandrie et sainte Barbe. Quelquefois on a substitué saint Adjutor et saint Nicolas à saint Cyriaque et à saint Denis, ou bien on a ajouté un quinzième saint : saint Magnus, abbé de Füssen en Bavière. La dévotion à ces saints pour obtenir la guérison des peines de l'âme et des maux du corps, très populaire en Allemagne, est peu ou pas connue en Belgique.

Elle doit son origine à un fait miraculeux arrivé en 1446; le 28 juin de cette année, veille de la fête des apôtres saints Pierre et Paul, les quatorze saints apparurent en vision à un berger du nom de Herman Leicht, pendant qu'il paissait son troupeau. L'apparition eut lieu près de Lichtenfels, ville de la Bavière située au nord de Bamberg, à l'endroit même où s'élève aujourd'hui la grande et belle église dite *Vierzehnheiligen*, consacrée en leur honneur et devenue un des sanctuaires les plus visités de toute la chrétienté. La dévotion aux quatorze saints auxiliauteurs se répandit rapidement dans toute l'Allemagne; en Hollande, on la trouve, au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle,



dans le vaste diocèse d'Utrecht; elle passa aussi les Alpes et s'implanta, à un certain moment, en Lombardie, en Italie et même dans les Deux-Siciles.

Voyez, au sujet de cette dévotion, CAHIER, *Caractéristiques des saints*, I, p. 102-104.

E. *Ame humaine*. Lorsque les artistes du moyen âge représentent une personne mourante, ils figurent toujours l'âme du juste qui vient de sortir du corps par un petit enfant tout nu porté sur les bras soit de Notre-Seigneur, comme dans la scène de la mort de la sainte Vierge, ci-dessus, p. 512, fig. 561, soit d'un ange, comme sur la phototypie du retable que nous donnons entre les pages 226 et 227, au-dessus de la tête du bon larron, à la droite du Sauveur. Dans cette même phototypie on voit l'âme du mauvais larron représentée par un petit démon emporté par un autre plus grand.

F. *Sibylles*. A la représentation des prophètes on a souvent associé les sibylles parce qu'elles sont censées avoir prédit la naissance, la vie, la mort et la résurrection de Jésus-Christ. Les sibylles ne comptent pas parmi les saints, mais elles ont droit d'être signalées ici à cause de l'association dont nous venons de parler. Au XIII<sup>e</sup> siècle, on commença à les figurer timidement sur quelques monuments; c'était principalement la sibylle du *Dies irae* qu'on avait en vue. Au XIV<sup>e</sup> siècle, on a reproduit dix sibylles dans le pavement de la cathédrale de Sienne. Pendant les siècles suivants (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup>), elles devinrent communes et leur nombre complet fut porté à douze : on les voit alors aux portails des églises, sur les vitraux, dans les miniatures et dans les peintures.

Saint-Étienne d'Auxerre nous les montre dès le XIII<sup>e</sup> siècle; on les trouve, au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle, dans les cathédrales d'Amiens, d'Auch, de Beauvais, de Sens, à Saint-Ouen de Rouen et à Notre-Dame de Brou près de Bourg en Bresse. En Belgique, on en rencontre deux, celles d'Érythrée et de Cumès, sur le côté extérieur de deux volets peints par les frères Van Eyck et conservés au musée royal de peinture à Bruxelles. Ces volets proviennent du célèbre retable de Saint-Bavon à Gand, représentant l'adoration de l'Agneau.

On figure les sibylles de trois manières principales : a) d'abord en leur faisant porter une banderole ou un cartouche contenant un de leurs oracles touchant le Sauveur (fresques d'Amiens, sculptures de Saint-Étienne à Sens, et tableau de Van Eyck); b) en leur donnant des attributs distinctifs en rapport avec les mêmes oracles (vitraux d'Auch, sculptures de Clamecy); c) enfin, on réunit parfois ces deux caractéristiques (fresques d'Auxerre).

Les douze sibylles sont : 1<sup>o</sup> La sibylle de Perse, *persica*, qui tient en main une lanterne, parce qu'elle a annoncé la venue du Messie ; assez souvent un soleil brille au-dessus de sa tête. 2<sup>o</sup> Celle de Libye, *libyca*, porte une torche allumée et prédit le Sauveur comme lumière du monde. 3<sup>o</sup> Celle de Delphes, *delphica*, a en main une couronne d'épines, parce qu'elle a prophétisé les humiliations de Jésus-Christ. 4<sup>o</sup> Celle de la Mer Rouge ou d'Érythrée, *erythraea*, une des plus célèbres, avait prédit la ruine de Troyes. C'est la prophétesse des vengeances divines ; elle porte une épée nue. 5<sup>o</sup> Celle de Cumes, *cumana*, également très connue, tient une crèche, parce qu'elle a annoncé la naissance du Christ dans une étable. 6<sup>o</sup> Celle de Samos, *samia*, porte une couronne d'épines comme celle de Delphes, et un roseau, parce qu'elle a prédit les circonstances de la Passion. 7<sup>o</sup> La Cimmérienne, *cimmeria*, prophétisa le crucifiement, et, pour cette raison, porte une croix de passion. 8<sup>o</sup> Celle de Tivoli, *tiburtina*, tient en main une verge, comme ayant annoncé la flagellation du Sauveur. 9<sup>o</sup> Celle de Phrygie, *phrygia*, porte une croix de résurrection, au haut de laquelle flottent trois flammes rouges. 10<sup>o</sup> Celle de l'Hellespont, *hellespontica*, a comme attribut un rosier fleuri ou bien aussi une croix, parce qu'elle a annoncé quelques circonstances de la Passion. 11<sup>o</sup> Celle d'Europe, *europaea*, tient un glaive, parce qu'elle a prédit le massacre des innocents. 12<sup>o</sup> Enfin, la sibylle Agrippa porte la verge comme celle de Tivoli.

Avant de terminer, nous ferons observer : 1<sup>o</sup> que, lorsqu'il s'agit de déchiffrer des bas-reliefs, des peintures ou des ciselures anciennes retraçant des scènes empruntées à la vie d'un saint, on recourra avantageusement à la *Légende dorée* de Jacques De Voragine, dont une traduction en 2 vol. in-12<sup>o</sup>, a été publiée à Paris, en 1854 ; 2<sup>o</sup> que, pour trouver le nom d'un saint dont on connaît les attributs distinctifs, le guide le plus sûr est l'ouvrage du père Cahier, intitulé : *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*, Paris 1867, 2 vol. petit in-folio, ornés d'un grand nombre de gravures.

---

APPENDICE AU CHAPITRE V.

L'ART DE LA PÉRIODE OGIVALE.

On a fixé, autant qu'on pouvait le faire, la durée de la période romane, et il a été dit que celle-ci peut être regardée comme close à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. C'est à ce moment que la période ogivale commence, recueillant la riche succession de l'art qui finit. Nous n'avons pas à revenir sur les origines probables du style ogival : des détails suffisants ont été donnés à cet égard ci-dessus, II, p. 5 et suiv. Cependant il est bon de rappeler que le style ogival devait naître presque fatalement du développement même du style suivi pendant la période romane ; il est le résultat en quelque sorte naturel du puissant entraînement des peuples, de l'essor fécond de l'activité humaine dans le domaine des arts à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. A cette époque d'ébullition des esprits et d'expansion morale où, dirigées par l'Église, les nations marchaient à la conquête d'un ordre de choses nouveau, l'art roman — nous l'avons vu déjà — ne s'était jamais élevé aussi haut qu'au moment de disparaître, au moment d'adopter les formes qui caractérisent la période ogivale. Mais, si nous avons constaté que l'art de la période romane n'a pas connu de décadence, il est juste aussi d'ajouter que celui de la période ogivale n'a connu ni les tâtonnements ni les défaillances d'un art qui débute. Comme valeur esthétique, les créations appartenant aux débuts de l'art ogival égalent les meilleurs monuments de la période romane. Les premières églises ogivales bâties en France, en Angleterre, en Allemagne et en Belgique, sont peut-être celles dont les proportions sont les plus satisfaisantes, le style le plus pur, l'ornementation la plus sévère et la plus sobre. Dans ces pays, à la vérité, un nombre d'édifices relativement petit, mariant dans leur construction les éléments des deux styles en y faisant intervenir tour à tour le plein cintre et l'arc brisé, ont été désignés, non sans raison, comme des constructions du style de la transition. Ces monuments, bien qu'ils accusent parfois dans certains détails de la timidité et de l'hésitation dans l'emploi des procédés de construction qui jusque-là n'avaient pas été mis à l'épreuve, ne témoignent pourtant jamais, chez les constructeurs, d'incapacité ou de décadence. Ce sont, au contraire, des œuvres saines et vigoureuses ; et le mot de transition, par lequel on a voulu les désigner marque précisément, non une évolution subite, mais une étape de plus dans la marche progressive d'un même art.

Comme nous venons de le dire, on est donc fondé à voir, dans l'art de la période ogivale, la floraison suprême de l'art roman. La forme ogivale, — qu'elle ait été importée d'Orient à la suite des croisades, comme le prétendent quelques-uns, qu'elle ait été employée pour la première fois dans l'Ile de France, suivant l'opinion la plus généralement accréditée, ou bien que ses débuts puissent se retrouver en Angleterre ou en Allemagne, comme d'autres ont cherché à le démontrer — la forme ogivale, dis-je, est née parce qu'elle devait naître à la suite des progrès mêmes de l'art de bâtir déjà réalisés; elle devait apparaître, parce que cette forme était devenue nécessaire, non en tant que forme, mais parce que, au moyen de cette disposition, de nouveaux développements dans la construction devenaient possibles, et que ces développements répondaient à des besoins nouveaux, plus encore dans l'ordre matériel que dans l'ordre des questions d'esthétique et de goût.

Il n'en est pas moins vrai qu'une révolution considérable s'accomplit dans le domaine de l'art dès les premières années du XIII<sup>e</sup> siècle.

Mais, lorsqu'une révolution est aussi profonde, lorsqu'un essor a la puissance de celui qui marque le commencement de la période ogivale, il n'est pas possible d'isoler le progrès des arts du mouvement général des esprits. A des effets aussi saisissants, aussi généraux, il faut une cause morale dont la grandeur soit en proportion avec l'éclat de la floraison qui l'annonce. Un écrivain célèbre a dit que « la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle était peut-être la période la plus importante, la plus complète, la plus resplendissante de l'histoire de la société catholique; » et il ajoute : « Il serait du moins difficile de trouver, en parcourant les glorieuses annales de l'Église, une époque où son influence sur le monde et sur la race humaine dans tous ses développements fut plus vaste, plus féconde, plus incontestée. » (1).

Rien n'est plus vrai : le siècle est pour ainsi dire inauguré par le règne d'Innocent III, un des plus grands pontifes qui soient montés sur le siège de Pierre. Celui-ci est suivi d'une série de papes capables de poursuivre les luttes redoutables que, malgré son incontestable puissance, la papauté avait alors à soutenir. Ce même siècle voit la sainteté monter sur les trônes d'Espagne et de France, dans la personne de deux grands rois, Ferdinand III et Louis IX; sur ceux de Pologne et de Thuringe, illustrés par deux femmes Hedwige et Élisabeth de Hongrie. C'est alors que sont fondées les premières

(1) C<sup>te</sup> DE MONTALEMBERT, *Histoire de sainte Élisabeth de Hongrie*, Paris, Delecourt, 1841; Introduction, p. X.



universités, celles de Paris et de Bologne ; et que des hommes, comme saint Thomas d'Aquin, saint Bonaventure et Albert le Grand, surgissent avec la mission providentielle d'étendre le cercle des connaissances humaines. Ces hommes appartenaient d'ailleurs aux deux premières des grandes familles monastiques dont le monde chrétien venait de saluer la naissance : les ordres de saint Dominique, de saint François, celui des Carmes, dont bientôt l'influence fut énorme autant que le développement était prodigieux. C'est alors aussi que, de toutes parts, la poésie fait entendre les accents des trouvères, des conteurs de fabliaux et de chansons de gestes ; qui, avec le concours des chroniqueurs écrivant en langue vulgaire, fondent les littératures nationales. A ce moment l'empire de la chevalerie, de même que celui de l'Église, était à son apogée. La société voit tous les éléments légués par la barbarie, contre lesquels elle était en lutte depuis des siècles, vaincus enfin et transformés, tandis que la Providence semble tenir en réserve les hommes les plus capables de féconder les élans et les institutions dont devait se composer la civilisation chrétienne.

Si, dans un livre consacré aux éléments de l'archéologie chrétienne, on ne peut naturellement accorder qu'une mention passagère à des faits moraux qui semblent seulement en relation indirecte avec son objet, il est cependant impossible de les passer entièrement sous silence lorsqu'il s'agit de remonter aux causes dont l'influence a été décisive dans le domaine des beaux-arts, de même que dans celui de toutes les manifestations de la pensée.

Les constructeurs de la période ogivale se distinguent surtout par un emploi raisonné, infiniment judicieux, économique enfin, des matériaux. Leurs prédécesseurs, pendant longtemps, avaient suivi les traditions romaines en les laissant s'éteindre peu à peu. Cependant, ils n'avaient jamais cherché à obtenir la stabilité de leurs bâtisses que par la masse concrète, et, en quelque façon, par le poids même des matériaux. Le maître de l'œuvre de la période ogivale cherche à atteindre le même but par l'intelligence des lois de la statique, en dirigeant les poussées contraires, les forçant à se neutraliser entre elles, en portant tout le poids de la construction sur quelques points qu'il renforce à volonté. On a dit que « la fusion, dans une même voûte, de l'ogive et de la nervure contre-boutée, s'il y a lieu, par l'arc-boutant constitue dans son essence le style ogival (1). » En effet, ce sont les constructeurs de cette période qui ont fait, des arcs et des nervures des voûtes, de véritables encadrements dans lesquels sont maintenus presque à l'état élastique, les panneaux

(1) ANTHYME SAINT-PAUL, *Viollet-le-Duc. Ses travaux d'art et son système archéologique*. 2<sup>e</sup> édition. Paris, bureaux de l'*Année archéologique*, 34, rue des Écoles, p. 131.

de remplissage qui couvrent les nefs. C'est par ces moyens simples qu'ils parviennent à suspendre les voûtes de maçonnerie au-dessus d'espaces considérables que leurs devanciers ne pouvaient couvrir que de plafonds en charpente. Ce sont eux encore qui, par un système de pieds-droits et de contreforts habilement établis, rendent, au point de vue de la stabilité de la construction, inutiles pour ainsi dire les parois latérales des édifices ; ils peuvent impunément les ajourer par d'immenses verrières, ou réduire la maçonnerie des murs à une faible épaisseur. Si nous ne sommes renseignés que d'une manière imparfaite sur l'état des connaissances auxiliaires des architectes au XIII<sup>e</sup> siècle, il est hors de doute qu'ils possédaient une habileté pratique incomparable, un enseignement traditionnel très complet, et que, malgré un outillage mécanique laissant beaucoup à désirer, à aucune période de l'histoire le constructeur n'a été mieux préparé qu'ils ne l'étaient, à résoudre les problèmes et les difficultés que peut faire surgir l'art de bâtir.

Les autres arts du dessin qui, pendant la période ogivale, demeurent en rapports si intimes avec l'architecture et lui restent encore généralement subordonnés, se ressentent aussi de l'élan ascensionnel des esprits dont il vient d'être question. Dans le domaine des arts plastiques et de la peinture, une vie nouvelle fait également éclore une riche floraison. Nous avons vu, en parlant de la sculpture ornementale des édifices, que l'artiste, jetant pour ainsi dire pour la première fois un regard studieux sur la flore dont une nature prodigue a répandu les charmants trésors à ses pieds, reconnaît tout le parti que l'art peut en tirer. Il se met à traduire au moyen du ciseau le feuillage des arbres de la forêt : le chêne, le hêtre, l'érable ; et celui des plantes des champs et des jardins. Il ne les copie pas servilement à la vérité ; mais, les interprétant avec un talent infini, il y trouve les motifs d'un décor sculptural aussi inconnu avant lui, que digne d'être imité par les générations futures.

Les observations faites sur la sculpture ornementale peuvent s'appliquer, dans une certaine mesure, à la statuaire. Pour la première fois, le ciseau de l'imagier s'affranchit des langes de l'art hiératique roman et des traditions élevées mais immuables de Byzance, qui pendant des siècles avaient fait loi en Occident. Le statuaire de la période ogivale aussi se trouve face à face avec la nature ; et c'est à l'homme, son frère créé comme lui à l'image de Dieu, qu'il demandera les modèles, les types de ses inspirations. Pendant la période romane il n'avait pu que les entrevoir à travers les traditions byzantines. Aussi, dans la statuaire qui orne avec une profusion et une fécon-

dité remarquables les portails et les façades des cathédrales, des collégiales, et qui, à l'intérieur comme à l'extérieur, envahit presque toutes les places où la figure humaine peut donner de l'accent à l'architecture, l'attitude est plus aisée, plus libre, le visage plus expressif, les traits plus caractéristiques. Les types nationaux apparaissent clairement, les races s'accusent, les draperies gagnent une souplesse et un mouvement inconnus jusqu'alors; enfin les écoles régionales se forment. La belle langue du symbolisme et de l'iconographie chrétienne, déjà complète pendant la période romane comme nous l'avons vu, inspire souvent de la manière la plus heureuse ces nombreux imagiers, qui généralement travaillent encore sous une influence sacerdotale. Telle est la multiplicité des thèmes que le symbolisme et l'allégorie développent par le moyen de la statuaire autour de certaines cathédrales, notamment à Chartres, que l'on a pu dire que la décoration plastique de ces édifices forme une sorte d'encyclopédie des connaissances humaines au XIII<sup>e</sup> siècle.

Si déjà, pendant la période romane, il est possible de reconnaître dans certaines œuvres des arts plastiques ou de la peinture un caractère particulier assez marqué pour permettre de conclure à l'existence d'écoles régionales, l'existence de ces écoles devient manifeste, incontestable pendant la période ogivale. A cette époque, l'artiste rendu plus libre, plus attentif à la nature qui l'entoure, stimulé d'ailleurs par les progrès de l'architecture et les appels que le maître de l'œuvre fait à la statuaire, ne tarde pas, de son côté, à entrer dans une voie progressive. Cherchant à étudier, avec les membres de sa corporation et ses confrères les plus rapprochés de lui, les règles et les lois particulières de son art, il se forme des traditions d'école, des affinités de caractère et de sentiment. A la vérité, l'histoire des écoles de sculpture au moyen âge reste encore à faire; mais aucun archéologue ne songera à en nier l'existence. Il est à regretter toutefois que l'on ait à peine entrepris d'étudier les monuments depuis un demi-siècle, alors que, dans beaucoup de contrées, la perte irréparable, aussi bien des œuvres même des arts plastiques que des documents qui les concernent, permet à peine d'en reconstituer les annales. Cependant quelques essais ont été tentés : Viollet-le-Duc, dans une étude dont les théories sont extrêmement contestables (1), a cherché à déterminer, pour la France, les caractères propres aux différentes écoles et à fixer les limites de leurs circonscriptions respectives. En Allemagne, plusieurs auteurs ont fait des recherches sur les remarquables travaux des sculpteurs de la

(1) *Dictionnaire de l'architecture française*, article *Sculpture*, VIII, p. 96-276.

Saxe et de la Franconie, qui, dès le XIII<sup>e</sup> siècle, ont orné d'une statuaire si vivante et si réelle les cathédrales de Naumburg, de Meissen, la chapelle castrale de Wechselbourg et quelques autres monuments de ces mêmes régions. L'école de Nuremberg est mieux étudiée, et au déclin de la période ogivale apparaissent Adam Kraft, Pierre Fischer, Veith Stoss (ce dernier est né à Cracovie) et d'autres sculpteurs dont les travaux sont appréciés et sur lesquels les renseignements biographiques abondent. En Belgique, la statuaire et les arts plastiques ont certainement donné naissance à un grand nombre de travaux parmi lesquels bien des œuvres de grand mérite sont à noter. Cependant, les auteurs sont restés inconnus, et leur histoire aussi reste à faire. Toutefois, les circonscriptions de plusieurs écoles peuvent déjà être indiquées. Il faut les chercher d'abord sur les bords des deux fleuves qui arrosent le pays : sur l'Escaut, la ville épiscopale de Tournai a été pour la sculpture un centre, dont un certain nombre de monuments attestent la vitalité et le caractère particulier. Les noms de quelques-uns des meilleurs artistes ont été conservés par des documents authentiques : Jean Alaul exécuta, vers 1325, le tombeau de Thierry Hérisson, évêque d'Arras, pour la chartreuse de Gosnay près de Béthune, que ce généreux prélat venait de fonder et de doter avec un hôpital avoisinant ; Guillaume Du Gardin est appelé à Saint-Omer pour exécuter d'importants travaux dans la chapelle des Clarisses ; c'est à cet artiste que l'on attribue le monument de Colard de Seclin. En 1341, le duc de Brabant, Jean III, lui commanda un monument funéraire qu'il fit ériger dans l'église des Récollets à Louvain ; Jean Aubert figure dans un compte de l'argenterie du roi Charles VI pour avoir restauré, en 1388, une croix d'ivoire destinée à la chapelle royale. On cite encore les noms de Robert Campin, à la fois peintre et statuaire, de Jean Thomas et d'autres sculpteurs (1). Quelques bas-reliefs funéraires, qu'on voit aujourd'hui à la cathédrale de Tournai, sont extrêmement instructifs pour nous faire connaître le style de ces maîtres et l'habileté avec laquelle ils taillaient la pierre de ces régions, pierre dont la finesse et la consistance sont particulièrement favorables au travail du ciseau. Le monument de Colard de Seclin, sculpté en 1341 ; ceux de Jean Cotterel (1380) et de Jean du Bos, ainsi que les mausolées de l'ancienne église d'Antoing, malheureusement démolie depuis une vingtaine d'années, sont des témoins qui attestent toute la valeur des maîtres de l'école de Tournai. Voyez ci-dessus, p. 288.

(1) L. CLOQUET, *Tournay et Tournaisis*, p. 41 et sv.



Une importante école de sculpture a existé sur les bords de la Meuse, et si, dans ces régions particulièrement, la destruction d'un grand nombre d'œuvres de la statuaire est un fait historique, les monuments de l'art plastique que l'on trouve encore dans les églises de Dinant, de Huy, de Liège, de Maestricht, de Tongres et de Saint-Trond, prouvent à l'évidence qu'aux différents siècles de la période ogivale, de véritables maîtres y ont vécu. On connaît le nom de quelques fondeurs et orfèvres, mais les documents historiques révèlent peu de noms de sculpteurs. Il est probable cependant que l'on doit rattacher à l'école des bords de la Meuse les imagiers Jean et Hennequin de Liège, qui exécutèrent d'importants travaux pour le roi Charles V à Paris et à Rouen. C'est pour la cathédrale de cette dernière ville, où devait reposer le cœur du sage roi, qu'Hennequin exécuta un mausolée d'albâtre et de marbre, pour lequel Charles V avait dépensé une somme de mille francs en or (1). Vers la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, on cite deux membres de la famille des Soete, Suavius ou Le Doux, venus de Maestricht à Liège, pour orner de statues l'un des portails de la cathédrale de Saint-Lambert, qui, dans la bouche du peuple, portait le nom de « beau portail. » La Flandre et le Brabant ont eu aussi leurs écoles de sculpture dont tous les travaux n'ont point disparu et qui attendent encore l'historien pour les mettre en lumière. En traitant des retables d'autel, nous avons fait connaître quelques-uns de leurs travaux, et plusieurs de nos gravures peuvent aider à faire comprendre le style de ces maîtres, et les œuvres pour lesquelles on avait de préférence recours à leur art. La réputation des sculpteurs flamands s'étendait au loin et était assez considérable pour leur attirer les commandes des corporations et des souverains étrangers. Au nombre des travaux de cette nature parvenus jusqu'à nous, il convient de citer le retable de l'église de Champmal lez Dijon, exécuté en 1391 par Jacques de Baerse, sculpteur de Termonde, pour le fondateur de cette église, Philippe le Hardi. Ce retable se trouve maintenant au musée de Dijon.

#### A. Des écoles de peinture en général.

La peinture a eu de tout temps le privilège d'attirer sur elle dans une plus large mesure l'attention du peuple et des historiens. Si les documents et les renseignements historiques concernant les peintres de la période ogivale sont loin de donner pleine satisfaction aux recherches de l'archéologue,

(1) DE LA BORDE, *Les ducs de Bourgogne*, Introduction, p. XXII,  
II<sup>e</sup> ÉD. t. 2.

la pénurie des sources d'information n'est cependant pas aussi sensible que pour l'étude des arts plastiques.

Nous avons déjà donné quelques renseignements sur les caractères de la peinture pendant la période ogivale : nous avons dit que l'architecture, en faisant disparaître les grandes surfaces des parois qui existaient dans les constructions romanes, était moins favorable aux développements des compositions légendaires, des scènes imposantes de l'ancien et du nouveau Testament, abordées parfois par la peinture de la période romane avec tant de solennité et de grandeur. Aussi, après le XII<sup>e</sup> siècle, la peinture murale, en perdant ses formes hiératiques et conventionnelles, perd-elle l'ampleur de son style et parfois la logique des principes qui lui servaient de guide. La peinture légendaire semble désertier insensiblement les champs trop étroits laissés par le constructeur, et s'ingénie à peupler les vitraux de ses images chatoyantes et translucides. Des procédés et des principes particuliers, qui ont été expliqués en traitant de cette matière, dirigent le peintre verrier et créent un art à part. Mais, avec la période ogivale, naît pour ainsi dire une nouvelle application de l'art de la peinture. C'est la décoration des retables, de leurs volets et de ceux des orgues ; des tableaux de dévotion mobiles de toute dimension et de formes diverses, obtenue au moyen de scènes légendaires tracées au pinceau. C'est sur les œuvres de cette nature que se porteront désormais toute l'étude et tous les soins de l'artiste.

Destinés généralement à être vus de près, exécutés dans l'atelier du peintre parfois avec l'intention manifeste d'entrer en une sorte de rivalité avec la nature, ces panneaux, traités avec tout l'amour que l'artiste peut apporter à une œuvre entièrement personnelle, à l'enfant de son génie, gagnent en fini du travail, en charme dans le coloris, en correction et en grâce dans le dessin, tout ce que pouvait laisser à regretter la sévère ampleur de la peinture murale de l'ère romane. La peinture, se produisant sous des aspects plus séduisants, d'ailleurs plus directement en rapport avec les autels et avec la dévotion des fidèles, devint plus populaire, et c'est aux travaux de cette nature surtout que l'art de la période ogivale dut les écoles qui surgirent dans la plupart des pays de l'Europe.

Il s'en forma bientôt dans le nord et dans l'ouest, comme il s'en était établi en Italie, sans que l'influence de ce dernier pays soit sensible. Pour l'Allemagne seulement, l'on peut compter cinq de ces foyers principaux, d'où les artistes et leurs travaux rayonnaient sur le reste du pays : ce sont les écoles de Westphalie, de Cologne, de Nuremberg, de Souabe et de Bohême.

Nous allons chercher à faire connaître quelques-uns des caractères qui les distinguent entre elles.

### B. *Écoles régionales de peinture en Allemagne.*

1. *L'école de Westphalie* est peut-être celle de ces écoles de peinture dont il existe encore les monuments les plus anciens : une étude récente en a fait connaître trois des plus remarquables, dont l'un est conservé actuellement au musée provincial de Munster, et les deux autres au musée de Berlin (1). La plus ancienne de ces peintures est l'antependium, peint sur bois, provenant de l'ancienne église de Sainte-Walburge à Soest ; elle appartient à la fin du XII<sup>e</sup> siècle ou aux premières années du XIII<sup>e</sup>, et peut donc être considérée comme l'une des plus anciennes peintures parvenues jusqu'à nous ; nous n'en décrirons pas la composition, car elle est reproduite fig. 415, page 422, de notre tome I. La seconde est l'ancien retable d'autel de Sainte-Marie à Soest, de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Il est divisé en trois compartiments, peints sur fond d'or. La composition centrale représente le Crucifiement ; les compositions latérales : a) le Christ devant Caïphe et b) l'ange avec les saintes femmes au tombeau du Christ. Enfin, un second retable peint sur bois de chêne et provenant également de Soest, représente, sous trois arcades, au centre la très sainte Trinité et aux côtés la sainte Vierge et saint Jean l'Évangéliste.

Quelques maîtres de l'école de Westphalie sont connus, et l'on possède sur eux des renseignements biographiques. *Conrad de Soest* est le plus important d'entre eux. On doit à ce peintre le grand triptyque de l'église de Niederwildungen, peint en 1402 ; c'est un Crucifiement entouré de douze scènes de la vie du Sauveur : sur les volets fermés on voit deux figures de saint de chaque côté : sainte Élisabeth et saint Nicolas, saint Jean Baptiste et sainte Catherine. On lui attribue également deux panneaux conservés actuellement au musée provincial de Munster, représentant sainte Dorothée et sainte Odile, et provenant du couvent de Sainte-Walburge à Soest ; un saint Nicolas entouré d'autres saints dans la chapelle de Saint-Nicolas, et un grand triptyque représentant le Crucifiement dans l'église de Saint-Paul de la même ville ; enfin un petit Crucifiement conservé au musée de Cologne.

Il existe un maître anonyme d'aussi haut mérite que Conrad de Soest ; on

(1) FREIHER HEEREMAN V. ZUJNDWIJK, *Die älteste Tafelmalerei Westfalens*, Munster 1882.

lui attribue plusieurs œuvres importantes, entre autres le retable du maître-autel de l'église Saint-Martin à Bielefeld, représentant la sainte Vierge, reine du ciel, entourée d'un grand nombre de saints, et de douze compositions dont les figures, de proportions réduites, forment un cycle reproduisant les différentes scènes de la vie de la sainte Vierge. Une inscription assigne la date de 1400 à cette peinture (1).

Dans les villes du nord de l'Allemagne on rencontre encore un assez grand nombre de peintures appartenant à l'école de Westphalie, ou dont les artistes ont travaillé sous son influence combinée avec celle de l'école de Cologne. Tout en possédant une originalité propre, c'est avec cette dernière école que les peintres de la Westphalie offrent le plus d'analogie. Ils ont en commun les têtes ovales, aux expressions pures et tendres, de leurs saints personnages, de même qu'un coloris lumineux et plein de fraîcheur. Mais les peintres de l'école de Westphalie accusent le dessin par des contours plus ressentis, plus durs, et leur coloration offre des tons plus heurtés, plus éclatants, moins fondus dans les demi-teintes que celle de l'école de Cologne. Enfin, le sentiment a chez eux quelque chose de moins délicat et de plus terrestre. Dans leurs panneaux, les noms des saints et des saintes sont généralement gravés dans les nimbes, qui forment saillie autour des têtes.

2. *L'école de Cologne* est incontestablement la plus importante des écoles de peinture de l'Allemagne; elle semble avoir étendu son influence sur une grande partie de la vallée du Rhin. Deux noms y occupent une place particulièrement importante : Maître Wilhelm de Cologne, que la chronique de Limbourg mentionne, en 1380, comme le meilleur peintre des pays allemands, et maître Stephan Lochner, né à Constance, mort à Cologne en 1452, après avoir été élu deux fois membre du conseil de la corporation des peintres de cette ville.

*Maître Wilhelm de Cologne*, d'après les témoignages authentiques du livre de dépenses de cette ville, fut chargé de divers travaux, entre les années 1370 et 1380. Il décora l'hôtel de ville de peintures murales, dont on crut avoir découvert, il y a peu d'années, des restes importants dans la grande salle hanséatique. Il est d'autant plus probable que ces peintures émanent réellement de maître Wilhelm qu'elles dénotent un artiste de haute valeur. On ne peut du reste attribuer à ce peintre aucune autre œuvre avec une certitude absolue; cependant les archéologues ayant fait une étude particulière des

(1) Voyez Огге, *Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie*, 5<sup>e</sup> édition, II, p. 630.



œuvres de l'école de Cologne sont d'accord pour reconnaître les travaux suivants comme étant de sa main : *a*) une partie des peintures du grand polyptyque formant le retable de l'autel de Sainte-Claire, dans la chapelle de Saint-Jean, à la cathédrale de Cologne; *b*) la Madone *au pois de senteur*, triptyque du musée de Berlin, dont les volets ouverts portent les figures de sainte Barbe et de sainte Catherine; fermés, ils représentent le Christ au roseau; *c*) dans le même musée un tableau avec trente-quatre scènes du nouveau Testament, depuis l'Annonciation jusqu'au Jugement dernier, ainsi qu'un petit retable dont le milieu représente la sainte Vierge avec l'Enfant Jésus, entourée de quatre figures de saintes, tandis que sur les volets on voit sainte Élisabeth et sainte Agnès; un tableau au musée Städel à Francfort offre beaucoup d'analogie avec ce retable; celui-ci a pour sujet la sainte Vierge dans un berceau de roses, accompagnée de trois saints et de trois saintes; l'une de ces dernières apprend à l'Enfant Jésus à jouer de la cithare; *d*) une sainte Véronique avec la sainte face du Christ, à la pinacothèque de Munich; *e*) le même sujet, provenant de la collection Weyer de Cologne, actuellement à la galerie nationale de Londres (1).

Une seule œuvre peut être attribuée au célèbre *maître Stephan Lochner*, mais elle est capitale; c'est le magnifique triptyque connu en Allemagne sous le nom de *Dombild*, actuellement conservé dans la chapelle de Sainte-Agnès à la cathédrale de Cologne. Cette peinture fut faite pour servir de retable d'autel à la chapelle de l'hôtel de ville, construite en 1426. Le tableau central représente l'Adoration des mages, tandis que les volets sont consacrés aux saints patrons de la ville : sur celui de droite on voit sainte Ursule à la tête des onze mille vierges, et sur celui de gauche saint Géréon avec sa légion de saints; cette peinture a été l'objet de restaurations notables. On attribue encore à maître Lochner les peintures suivantes : *a*) une Madone debout, plus grande que nature, portant sur ses bras l'Enfant Jésus bénissant. Aux pieds de la sainte Vierge on voit peinte, à titre de donatrice, en très petites dimensions et représentée avec les traits d'une extrême jeunesse, l'abbesse Else de Reichenstein (née après 1402, décédée en 1485); ce tableau provient du séminaire épiscopal; *b*) un tableau du musée de Darmstadt : la Présentation au temple, avec une procession de petits enfants portant des cierges, sur le premier plan; *c*) un triptyque du musée provincial de Bonn : la sainte Vierge, au milieu des figures de l'ancien Testament regardées comme ses

(1) Voyez ОТТЕ, *Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie*, 5<sup>e</sup> éd., II, p. 626 et sv.

types symboliques et douze prophètes; sur les volets, les grandes figures de saint Augustin et de saint Jérôme. D'autres peintures encore sont attribuées avec plus ou moins de vraisemblance au même peintre.

On connaît un grand nombre de peintures de l'école de Cologne, parmi lesquelles il en est d'un mérite considérable. Le musée de Cologne possède une collection importante de ces tableaux; la plupart des musées de l'Allemagne et même des collections particulières de ce pays renferment des œuvres isolées appartenant incontestablement à la même école. D'autre part, les recherches entreprises dans les archives ont fait connaître les noms d'un grand nombre de peintres et d'artistes de toutes catégories ayant vécu et travaillé dans cette ville si riche en églises et si favorable au développement des arts (1). Il reste sans doute réservé à des recherches ultérieures de répartir, entre les artistes dont la vie laborieuse est prouvée par des documents authentiques, les peintures qui existent encore et que l'on ne peut dénier à l'école dont ces peintres faisaient partie.

Les peintures de l'école de Cologne se distinguent en général par le spiritualisme plein de suavité des expressions. Les têtes respirent parfois une pureté et une douceur surnaturelles; les visages, de forme ovale, sont un peu arrondis; ils ont le front haut et largement développé; le nez droit, assez allongé; la bouche fine. Si le dessin est noble et même idéal, souvent aussi il est conventionnel; et même les meilleurs peintres pèchent par la répétition des mêmes types et une négligence absolue de la forme anatomique du corps. De plus, ils sont très habiles dans les procédés techniques, possédant l'art de modeler en pleine pâte et de fondre le coloris des carnations avec une fraîcheur et un charme qui rappellent le coloris des fleurs.

3. *L'école de Nuremberg.* Dans ce centre la peinture et la sculpture se sont développées simultanément et la plupart des historiens d'art assurent que la statuaire exerça une influence marquée sur les travaux des peintres. Il est probable, au surplus, qu'au XIV<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XV<sup>e</sup>, les deux arts étaient cultivés par les mêmes maîtres, d'autant plus que de la polychromie des statues et des groupes des retables sculptés à la peinture des volets historiés de figures il n'y a qu'un pas. Il est à regretter que, malgré les recherches des historiens locaux, on ignore encore les noms des peintres auxquels on doit la plupart des œuvres les plus remarquables de

(1) Voyez JOH. JAC. MERLO, *Nachrichten von dem Leben und den Werken kölnischer Künstler*. Cologne, 1850.

cette école. Le peintre le plus ancien sur lequel on possède quelques renseignements est *Michel Wohlgemuth*, né en 1434. Sa fécondité pendant la seconde moitié du *xv<sup>e</sup>* siècle et les premières années du *xvi<sup>e</sup>* est établie par un grand nombre de travaux. Il fut le maître d'Albert Durer. Mais avant Wohlgemuth, l'école était florissante et avait produit des travaux considérables, dont plusieurs existent encore. Parmi ceux-ci on remarque particulièrement le retable donné par la famille Imhof en 1418-1422, et qui se trouve sur une tribune de l'église de Saint-Laurent à Nuremberg; le panneau central représente le Couronnement de la sainte Vierge peint sur fond d'or; malheureusement ce travail a été démembré : une partie en est conservée au musée germanique, notamment le revers, sur lequel est peint le Christ mort, soutenu dans son tombeau par la sainte Vierge et saint Jean; les volets sciés en deux, représentent les figures des apôtres saints Paul, Mathieu, les deux Jacques, Philippe, André, Thaddée et Barthélemi.

On regarde, comme un chef-d'œuvre antérieur en date à l'autel Imhof, l'autel majeur de l'église de Notre-Dame (autrefois dans l'église de la chartreuse), fondé par la famille Tucher, probablement dans les dernières années du *xiv<sup>e</sup>* siècle. Le panneau central du retable, divisé en trois compartiments, représente l'Annonciation, le Crucifiement et la Résurrection. Sur les volets on voit, d'un côté, la Nativité et, de l'autre, les apôtres saint Pierre et saint Paul; toutes ces peintures sont exécutées sur fond d'or, orné d'un décor gravé, comme cela se pratiquait généralement à cette époque par l'école de Nuremberg. Des peintures contemporaines se trouvent au musée de Berlin; elles proviennent d'un autel fondé en 1400, par la famille Deischler, pour l'église de Sainte-Catherine à Nuremberg, aujourd'hui démolie; les figures représentées sont la sainte Vierge, saint Pierre martyr, sainte Élisabeth et saint Jean Baptiste. Aux peintures de la même époque appartiennent : 1<sup>o</sup> un tableau servant d'épitaque à Paul Stromer, décédé en 1406, mais qui a dû être peint antérieurement à cette date; il représente le Christ en croix, dans les nuages entouré d'une sorte de gloire d'anges (église de Saint-Laurent à Nuremberg); 2<sup>o</sup> une autre épitaque, celle de la dame Rymensneider, décédée en 1409; on y voit le Christ au tombeau, soutenu par la sainte Vierge et saint Jean.

Pour la seconde moitié du *xv<sup>e</sup>* siècle il y aurait à citer notamment les peintures de Wohlgemuth, dont le retable de l'église de Heilsbronn est considéré comme le chef-d'œuvre. Plusieurs des meilleures peintures de ce maître se trouvent au musée germanique de Nuremberg; parmi celles-ci

on remarque les quatre volets du retable donné par la famille Peringsdörffer, représentant les scènes de la vie des saints Vit, Luc, Sébastien, Bernardin et Christophe.

L'école de peinture de Nuremberg a des caractères tout opposés à ceux de l'école de Cologne. Ses peintres, qui ont l'intelligence de la structure anatomique, s'attachent à en rendre avec exactitude les mouvements du corps humain ; ils aiment à donner au modelé des formes un certain relief plastique ; ils cherchent moins à atteindre la beauté idéale qu'à rester dans les données rationnelles de l'imitation de la nature et de la vérité de l'aspect. Quelquefois, surtout vers la fin du <sup>xv</sup>e siècle, ils exagèrent les formes et vont jusqu'à la caricature. Dans la coloration, les masses de lumière et d'ombre sont bien établies ; le coloris est brillant, vigoureux, donnant facilement dans les tons bruns un peu outrés ; le dessin est ferme, assez correct, parfois un peu vulgaire et généralement trop accentué sur les contours. Les proportions, assez sveltes jusqu'au milieu du <sup>xv</sup>e siècle, deviennent, au contraire, courtes et trapues plus tard. Un auteur qui a fait de l'école de Nuremberg une étude particulière fait la remarque que si, dans l'origine, l'art de la statuaire exerce une influence sensible sur la peinture, à partir de la seconde moitié du <sup>xv</sup>e siècle, au contraire, la peinture semble donner le ton, et c'est sur elle que la sculpture forme son style (1).

4. *L'école de Souabe*. L'un des tableaux les plus anciens de cette école est une Vierge sur un trône, figurée comme *Sedes sapientiae*, et suspendue au-dessus de la porte du réfectoire d'été au couvent de Bebenhausen ; cette peinture fut exécutée vers l'an 1335. On connaît encore quelques travaux de cette école conservés au musée de Stuttgart, qui ne sont pas sans mérite ; notamment deux grands tableaux, dont l'un représente l'Adoration des mages et l'autre six figures de saintes. Un retable d'autel de l'église abbatiale de Tiefenbronn, dont les deux volets reproduisent des scènes de la vie de sainte Madeleine, peint, en 1431, par *Lucas Moser* de Weil, témoigne d'une étude plus intelligente de la nature. Un maître plus considérable, connu par de nombreux travaux, est *Frédéric Herlen* de Nordlingen. On ignore la date de sa naissance, mais il est établi par d'anciens documents qu'il exerçait son art à Ulm, en 1455. Rappelé plus tard dans sa ville natale, il y mourut le 12 octobre 1492, ayant le titre de « peintre de la ville. » C'est dans l'église de

(1) O. R. VON RETTBERG, *Nürnberg's Kunstgeschichte*, Stuttgart, Ebner et Seubert, 1854, p. 35.



Saint-Georges de Nordlingen que se trouvent les peintures les plus connues de Herlen ; plusieurs sont d'ailleurs signées et datées. Il y a d'abord les volets du retable de l'autel majeur, qui, à la vérité, ont été éloignés de l'autel et accrochés aux parois du chœur. Sur quatre grands panneaux sont peints les sujets suivants : l'Annonciation, la Présentation au temple, sainte Madeleine répandant le vase à parfums sur les pieds du Christ, et une scène de la légende de saint Georges. Sur quatre panneaux plus petits, l'artiste a représenté : la Visitation, la Nativité, l'Adoration des mages. le Christ au milieu des docteurs, l'apparition du Sauveur à sainte Marie Madeleine ; ensuite saint Georges avec le dragon, le martyre du saint, sainte Barbe et sainte Dorothée ; enfin deux panneaux sur lesquels se trouvent les portraits du donateur et de la donatrice de l'œuvre. L'église de Saint-Georges possède encore du même peintre un triptyque signé de son nom : FRIEZ HERLEN, MALER, daté de l'an 1488. Au centre on voit la sainte Vierge assise sur un trône ; l'Enfant Jésus qu'elle porte sur les bras paraît feuilleter un livre que lui tend saint Luc. Des anges, revêtus d'aubes blanches, soulèvent les rideaux damassés d'or du baldaquin qui couronne le trône de la sainte Vierge. A côté de saint Luc, mais sur le premier plan, est agenouillé le donateur, avec quatre fils. Vis-à-vis de saint Luc se trouve sainte Marguerite, ayant à son côté la femme du donateur avec cinq filles. Sur le volet droit on voit la Nativité ; sur le côté gauche, le Christ adolescent, au milieu des docteurs. D'après des analogies frappantes, on reconnaît dans Herlen un disciple de Roger Van der Weyden ou de la Pasture, et l'on assure que les peintures de Nordlingen contiennent des réminiscences évidentes du maître tournaisien. On donne comme l'œuvre capitale de Herlen les volets du maître-autel de l'église de Saint-Jacques à Rothenburg sur la Tauber, datés de l'an 1466. Chaque volet est divisé en quatre compartiments ; les peintures exécutées sur fond d'or représentent : l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, la Circoncision, l'Adoration des mages, la Présentation au temple et la mort de la sainte Vierge, sujet auquel deux compartiments sont consacrés.

*Martin Schongauer*, dit aussi *Martin Schön*, est un maître qui a marqué davantage dans l'histoire de l'art, et qui, non moins que Herlen, a introduit, dans l'école de Souabe, les traditions et la manière des peintres flamands. Sa biographie est fort obscure ; quatre villes se disputent l'honneur de lui avoir donné le jour : Augsbourg, Ulm, Nuremberg et Colmar. Il est probable toutefois que sa famille, originaire d'Augsbourg, émigra à Colmar, où Martin naquit vers 1420 et mourut le 2 février 1488. D'après un

témoignage généralement admis, il a été comme Herlen l'élève de Roger Van der Weyden (1). Son nom est plus célèbre comme graveur que comme peintre. Toutefois on connaît plusieurs peintures de haut mérite, sorties de son pinceau. Au nombre de celles-ci il faut citer : une Madone dans un berceau de rosiers, autrefois le retable d'autel d'une chapelle à l'église de Saint-Martin à Colmar, et qui se trouve encore dans cette église, quoique soustraite à sa destination primitive. On y voit la Vierge Marie, de grandeur naturelle, portant l'Enfant Jésus ; elle est entourée de rosiers en fleurs, dans lesquels se jouent des oiseaux, tandis qu'au-dessus de sa tête deux anges tiennent une couronne étincelante de pierreries. Les figures accessoires se détachent sur un fond d'or. A la bibliothèque de la même ville on conserve les deux volets d'un triptyque, peints des deux côtés, provenant du couvent de Saint-Antoine à Isenheim, dont le supérieur, Jean d'Orliac, a été le donateur. Le côté extérieur des panneaux représente la Visitation ; le fond derrière les figures est formé par un décor de cuir gaufré, or et rouge laque. A l'intérieur des volets l'artiste a représenté, sur l'un des panneaux, l'Enfant Jésus adoré par sa mère ; et, sur l'autre, saint Antoine l'ermite, protégeant le donateur à genoux, dont on voit le portrait dans des proportions excessivement réduites. On attribue à Martin Schongauer un certain nombre d'autres peintures dont l'authenticité n'a encore pu être établie, mais offrant de l'analogie avec les œuvres qui viennent d'être citées.

Le peintre dans lequel se résument, en quelque façon, les caractères et les qualités de l'école de Souabe, est *Barthélemi Zeitblom*. Quoiqu'il fut artiste très fécond, les renseignements biographiques sur son compte manquent totalement. On ne possède aucune donnée sur l'époque de sa naissance, si ce n'est par une de ses peintures datée de l'an 1497, sur laquelle se trouve son portrait, qui permet de lui attribuer cinquante ans environ. Il serait donc né vers 1447. Zeitblom paraît avoir été élève de Herlen ; plus tard il se fixa à Ulm, où son nom figure sur les registres de la bourgeoisie et dans les livres aux taxes des années 1484 à 1517. En 1483 il était marié, et avait épousé la fille d'un peintre d'Ulm, nommé Hans Schüleïn. On ne connaît pas non plus l'année de la mort de Zeitblom. A Nordlingen se trouve une peinture signée de son monogramme, portant la date de 1463 ; un autre tableau votif, un *Ecce homo*, avec le portrait du donateur, Hans Gieger d'Ulm, est daté de l'an 1468. Mais ces peintures sont relativement médiocres

(1) Voyez la lettre de Lambert Lombard à Vasari dans GAYE, *Carteggio*, III, p. 177.

et ne donnent pas la mesure du talent de Zeitblom tel qu'il se développa plus tard.

En 1473, Zeitblom exécuta, pour l'église de Kilchberg près de Tubingue, quatre retables d'autel, sur lesquels on voit les figures des saints et saintes Florian, Marguerite, Georges et Jean Baptiste. Ces peintures sont devenues la propriété de M. Abel à Stuttgart. En 1496, Zeitblom fit, pour l'église d'Eschach près de Gmund dans le comté de Limpurg, deux volets de retable peints de deux côtés : à l'extérieur on voit les deux saints Jean, et à l'intérieur l'Annonciation. Dans cette œuvre remarquable, où l'artiste a déployé toutes ses qualités, les figures sont plus grandes que nature. Les peintures exécutées par le même maître pour l'église du Heerberg près de Gaildorf, et qui portent la date de 1497, ne le cèdent ni en éclat, ni en distinction comme sentiment, aux panneaux d'Eschach. A l'extérieur des volets on voit l'Annonciation, et à l'intérieur la Nativité. Sur la predella l'artiste a peint en buste le Christ et les apôtres. Cette œuvre est signée et datée. On ne peut faire l'énumération de toutes les peintures de Zeitblom, mais parmi ses meilleurs travaux il convient de rappeler encore quatre grands tableaux conservés au couvent des Carmélites à Augsbourg. Ce peintre doit être regardé comme chef d'école ; il a formé de nombreux artistes, parmi lesquels plusieurs se sont élevés à la hauteur du maître lui-même. Le beau retable de l'autel majeur de l'ancien couvent des Bénédictins à Blaubeuern est une œuvre anonyme qui appartient certainement à l'école de Zeitblom. Lorsque les volets sont ouverts, l'autel offre seize compartiments où sont peintes, sur fond d'or, des scènes de la vie de saint Jean Baptiste ; fermés, les volets représentent les scènes de la passion du Christ (1). Dans les triptyques de l'école de Souabe, on trouve assez souvent les scènes de la passion à l'extérieur des volets, visibles seulement lorsque le retable est fermé ; cela s'explique par l'usage de fermer les volets des retables pendant le carême. Les peintures qui restaient visibles alors étaient en harmonie avec les solennités que l'Église célèbre à cette époque de l'année.

Il existe encore un certain nombre d'autres retables dus aux artistes de la même école. Le dernier peintre connu de l'école d'Ulm est *Martin Schaffner* ; ses travaux se ressentent encore des tendances de Zeitblom ; mais après lui l'influence de la renaissance triomphe, les principes de la période ogivale disparaissent de la peinture.

(1) E. FÖRSTER, *Geschichte der deutschen Kunst*, II, p. 204. Leipzig, T. O. Weigel, 1860.

L'école de peinture de Souabe, comme nous l'avons dit en examinant les œuvres de Herlen et de Schongauer, s'est développée sous l'influence de l'école flamande; mais elle ne tarda pas à prendre un caractère original qui lui est propre et qui trouve toute son expression dans l'œuvre de Zeitblom. Ses meilleurs maîtres se distinguent particulièrement par le sentiment et la beauté des types, par une délicatesse dans l'expression des visages, presque féminine. Il se dégage d'ordinaire un charme particulier des compositions consacrées à l'ancien et surtout au nouveau Testament, dont la solennité apparaît tempérée, par des épisodes empruntés à la vie réelle. Le coloris est généralement harmonieux, souvent il est fort et vigoureux tandis que l'exécution, un peu lisse et très achevée, témoigne de l'habileté pratique des maîtres de cette école.

5. En *Bohême*, il s'est formé fort tôt une école de peinture; sa période la plus brillante correspond au règne de l'empereur Charles IV (1346-1378), grand ami des arts. La floraison de cette école est donc antérieure même à celle de l'école de Cologne. L'histoire fait mention de *maître Kuncz*, Bohême de nationalité, cité comme peintre du roi en 1345, mais déjà mort en 1352. Puis apparaissent, également comme peintres de la cour, deux Allemands portant les noms de *Dietrich et Nicolas Wurmser* de Strasbourg. C'est à ces deux derniers que fut confiée la décoration peinte du magnifique château de Karlstein, où l'on voit encore maintenant, dans l'église de la Sainte-Croix, cent trente trois peintures sur bois, représentant, pour la plupart, des figures de saints et de souverains, plus grandes que nature, mais qui, presque toutes, ont malheureusement beaucoup souffert. D'autres œuvres des mêmes maîtres ont été transportées soit à la galerie du Belvédère à Vienne, soit à la bibliothèque de l'Université de Prague. Si, dans les peintures de l'ancienne école de Bohême, on ne peut méconnaître le caractère propre à ce pays, on y remarque, d'autre part, l'influence considérable exercée par les peintres de l'Italie et de l'Allemagne qui ont vécu et travaillé dans ce pays. Les influences italiennes s'expliquent surtout par les œuvres d'un peintre du nom de *Toma di Mutina* (Modène), dont on retrouve quelques fragments au château de Karlstein. Il y existe notamment deux volets d'un retable peint de sa main, représentant un *Ecce homo*, une Vierge assise sur un trône, et dix petites figures d'anges jouant de différents instruments de musique, peintes sur le cadre de ces volets. On connaît encore un certain nombre d'autres tableaux de ce maître; plusieurs représentent des saints



nationaux de la Bohême, ce qui permet de supposer que ces travaux ont été exécutés dans le pays. Les autres peintures de cette époque que l'on trouve en Bohême portent au contraire un caractère allemand ; on les attribue généralement aux Wurmser. C'est à ces artistes que l'on fait remonter une Vierge avec l'Enfant Jésus, assise sur un trône, qui se trouve à l'église de Saint-Étienne à Prague, et un tableau offrant beaucoup d'analogie avec celle-ci, une Vierge debout sur un croissant, connue sous le nom de « *la belle Marie* » où la figure se détache sur un fond argenté. Cette peinture se trouve au couvent de Hohenfurth, où elle est l'objet d'un pèlerinage très populaire.

A Prague, dans la galerie des États, on conserve un retable provenant de Raudnitz, où l'on voit l'empereur et son fils Wenceslas en prière devant la sainte Vierge, entourée de plusieurs saints de la Bohême, et, sur le premier plan l'archevêque Jean (1364-1379), figuré comme donateur. Au nombre des meilleurs monuments de cette école de peinture, il faut compter encore une série de neuf panneaux conservés au musée du couvent de Hohenfurth ; sept d'entre eux sont consacrés aux scènes de la vie du Christ, et deux représentent la Descente du saint Esprit et l'Assomption de la sainte Vierge ; ce sont des peintures à la détrempe sur fond d'or, redessinées avec de vigoureux contours noirs ; les couleurs sont intenses, sans demi-teintes ni tons rompus, sur lesquelles des rehauts blancs marquent les lumières (1).

Les indications précédentes sur les différentes écoles de peinture de l'Allemagne pendant la période ogivale sont nécessairement incomplètes. Pour donner un aperçu du développement successif de toutes les écoles dans un pays aussi étendu, il faudrait dépasser le cadre étroit qui nous est imposé avec raison. Il importe toutefois de ne pas perdre de vue que, dans les différentes régions dont il vient d'être question, l'art a été cultivé avec succès, parfois avec une grande supériorité, et que la peinture a fleuri au moyen âge dans plus de contrées qu'on n'est disposé à l'admettre généralement. Si, assurément, il existe des pays où l'aptitude pour les arts semble parfois un don départi pour ainsi dire par la nature, on ne doit pas considérer cette aptitude et ces dons comme le monopole de ces pays, ainsi qu'il en a été, pendant des siècles, pour l'Italie et pour les Pays-Bas. C'est là une conception erronée dont on revient, à mesure que le champ des études s'étend et que les investigations deviennent plus approfondies. Il convient encore de rappeler que, dans le domaine des beaux-arts, les écoles se forment par la communauté

(1) Voyez OTTE, *Handbuch der Kirchlichen Kunst-Archäologie*, 5<sup>e</sup> éd., II, p. 632.

de sentiments, d'impressions et de principes, que donnent le génie national à un groupe d'artistes, vivant sur le même sol. L'élévation des sentiments religieux, le besoin de manifester au dehors ces sentiments avec toute la dignité et l'éclat possibles, la beauté des types nationaux, et enfin la prospérité matérielle d'un pays, sont autant de circonstances qui favorisent l'épanouissement des écoles de peinture et de sculpture. Toutefois, indépendamment des affinités de race que suppose le mot école, il faut encore, pour que celle-ci se forme, des traditions que se transmettent les générations d'artistes, des procédés techniques qui leur soient communs, et, pour ainsi dire, des recettes particulières, destinées à produire des effets en vogue auprès du public et à l'époque où vivent ces écoles.

La plupart des auteurs — notamment des historiens d'art en Allemagne — ont cru reconnaître une influence prépondérante exercée par les écoles de peinture des Pays-Bas sur celles de leur propre pays. S'il en était ainsi, c'est par les écoles nées sur les bords de la Meuse, de l'Escaut et dans les Flandres, qu'il eût fallu commencer l'étude de la peinture pendant la période qui nous occupe. Nous croyons que les écoles allemandes ont un caractère plus autochthone. On ne peut nier, à la vérité, que cette influence ne se soit fait sentir dans les cas isolés que nous avons eu soin de faire ressortir; mais il y a exagération manifeste à vouloir la reconnaître dans toutes les régions. Aussi, est-ce par un rapide exposé des écoles de peinture aux Pays-Bas que nous terminerons les renseignements nécessaires à l'intelligence du développement de la peinture pendant la période ogivale.

### C. École flamande ou néerlandaise.

SOURCES : 1° E. FÖRSTER, *Geschichte der deutschen Kunst*; Leipzig 1851-1860, 5 vol. in-8°; 2° J. A. CROWE et G. D. CAVALCASELLE, *The early flemish painters*; London 1857; et traduction de cet ouvrage par A. Delpierre, avec des notes de MM. Alex. Pinchart et Ch. Ruelens, Bruxelles 1862-1863; 2 vol. in-8°; 3° CARL VAN MANDER, *Le livre des peintres. Traduction, notes et commentaires* par HENRI HYMANS; Paris, 1884; 4° A. J. WAUTERS, *La peinture flamande*, Paris 1883; in-8°; 5° COMTE DE LA BORDE, *Les ducs de Bourgogne*; Paris, 1852; in-8°; 6° G. WAAGEN, *Ueber Hubert und Johann Van Eyck*; Breslau 1822; 7° JAMES WEALE, *Notes sur Jean Van Eyck*; Bruxelles 1861; 8° Alph. WAUTERS, *Roger Van der Weyden, ses œuvres, ses élèves et ses descendants*; Bruxelles 1856; in-8°; 9° Alph. WAUTERS, *Notre première école de peinture. Thierri Bouts dit de Harlem et ses fils*; Bruxelles 1856; in-8°; 10° Alph. WAUTERS, *Hugues Van der Goes, sa vie et ses œuvres*; Bruxelles 1872; in-8°; 11° JULES HELBIG, *Histoire de la peinture au pays de Liège*; Liège 1873; in-8°; 12° EDW. VAN EVEN, *L'ancienne école de peinture de Louvain*; Bruxelles 1870; in-8°; 13° MAX ROOSES, *Geschiedenis der antwerpsche Schilderschool*, Antwerpen 1879; in-8°; 14° VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis der antwerpsche Schilderschool*;

Antwerpen, 1878-1883 ; in-8° ; 15° EMM. NEEFFS, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines* ; Gand, 1876 ; 2 vol. in-8° ; 16° JAMES WEALE, *Catalogue du musée de l'académie de Bruges* ; in-8° ; 17° ALPH. WAUTERS, *Jean Bellegambe, de Douai, le peintre du tableau polyptyque d'Anchin* ; Bruxelles 1862 ; in-8° ; 18° J. A. WOLFF, *Die St. Nicolai-Pfarrkirche zu Calcar* ; Calcar 1880 ; in-4°.

L'importance que, dans l'histoire de la peinture, on accorde à juste titre aux écoles qui ont atteint une brillante floraison dans les Pays-Bas, les travaux historiques nombreux dont ces écoles ont été l'objet depuis un demi-siècle, enfin les régions dans lesquelles les *Éléments d'archéologie* ont choisi de préférence les exemples à mettre sous les yeux du lecteur, nous imposent l'obligation de donner sur l'histoire de ces écoles, en nous bornant toutefois à un résumé succinct, quelques renseignements plus complets et plus précis que sur les écoles de peinture en Allemagne.

Les origines de toutes les écoles sont obscures, et leur étude présente des difficultés souvent insurmontables. Celles des écoles des Pays-Bas n'échappent pas à cette loi. Nous avons déjà vu que l'art de la peinture fut cultivé, dès le règne de Charlemagne, dans les monastères de ces contrées, et que l'art du peintre y commença ses timides essais par l'enluminure des manuscrits et la décoration peinte des sanctuaires. Ces deux applications d'un même art, tout en donnant pendant la période ogivale naissance à des applications nouvelles, ne cessent cependant pas d'être en honneur et d'occuper un grand nombre d'artistes jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et même plus tard encore. Il importe de rencontrer à cet égard l'erreur commise par les auteurs de l'un des livres les plus autorisés sur l'ancienne école flamande, lorsqu'ils affirment que les peintres de cette école paraissent s'être essayé rarement à la peinture murale (1). Rien n'est moins exact ; et si, comme nous l'avons dit, l'architecture ogivale a nécessairement rétréci le champ sur lequel les peintres de la période romane développaient leurs vastes compositions, il est peu d'anciennes églises où l'on ne retrouve quelques fragments de peinture murale, dont les textes historiques font, d'ailleurs, fréquemment mention. Sans l'existence des travaux de ce genre, aujourd'hui perdus, il serait bien difficile d'expliquer le développement rapide et les progrès extraordinaires de la peinture à la fin du XIV<sup>e</sup> et dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Les brillants peintres des retables de cette époque, dont les chefs-d'œuvre nous sont connus, ont été préparés et initiés par les enlumineurs des manuscrits et par

(1) « They (the flemish painters) seldom appear to have attempted mural painting. » *The early flemish painters*, by J. A. CROWE and G. B. CAVALCASELLE, London, Murray. 1857, p. 22.

les peintres restés inconnus, formés à leur art par la décoration murale des sanctuaires.

C'est probablement sur les bords de la Meuse qu'il faut chercher le berceau d'un art qui devait se répandre ailleurs pour trouver son épanouissement et atteindre sa plus belle floraison. A en croire un vers souvent cité par Wolfram d'Eschenbach, Maestricht aurait rivalisé, au XIII<sup>e</sup> siècle, avec Cologne pour la célébrité de ses peintres. Une châsse couverte de peintures représentant la légende de sainte Odile, conservée dans l'église du village de Kerniel près de la ville de Looz, et qui, ainsi que le constate un document, a été peinte à Liège en 1292, est sans doute, en dehors des enluminures des manuscrits, le plus ancien monument de la peinture en Belgique avec date connue. Les restes d'une fresque remarquable qui ornait autrefois l'église des Dominicains à Maestricht sont datés de l'an 1337. Vers cette même époque, nous trouvons *Jean de Hasselt*, peintre en titre du comte Louis de Mâle. Après le décès de ce prince, survenu en 1384, Jean de Hasselt continue à être employé dans le même office, et il peint, en 1386, par ordre de Philippe le Hardi, « un taveliau d'autel » pour l'église des Cordeliers de Gand. Enfin, il convient de ne pas perdre de vue que la famille des Van Eyck est originaire des mêmes régions du Limbourg belge actuel.

Le faste des ducs de Bourgogne et leur goût pour les arts devaient exercer une grande influence sur les progrès de la peinture, partout où s'étendaient leurs domaines. A Jean de Hasselt succède, comme peintre de Philippe le Hardi et son « varlet de chambre », *Melchior Broederlain*. Une œuvre importante de ce peintre est parvenue jusqu'à nous, et révèle tout à la fois un artiste d'un mérite réel et un peintre dont le style a des affinités avec l'école de Westphalie : ce sont les peintures des volets du retable sculpté par l'imagier Jacques de Baerse pour la chartreuse de Dijon, fondée par Philippe le Hardi, et dont nous avons déjà parlé. Les compositions de Broederlain figurent : l'Annonciation, la Visitation, la Présentation au temple et la Fuite en Égypte. Broederlain, dont on ignore le lieu de naissance, était flamand ; il travaillait à Ypres à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Après lui, on cite dans l'ordre chronologique : *Pol de Limbourg* et ses frères, qui se mirent au service de Jean, duc de Berry, de 1400 à 1406. On ne connaît de ces artistes que le manuscrit de Josèphe, à la bibliothèque nationale de Paris ; il est rempli de miniatures peintes par les trois frères.

A cette même époque apparaissent comme des étoiles au firmament de l'art, *les frères Van Eyck*, dont l'histoire présente encore bien des obscu-



rités, mais dont les œuvres attestent le génie. La date de la naissance des deux frères est inconnue, de même que celle de leur sœur Marguerite, qui s'adonna aussi à la peinture. Hubert, l'aîné, doit, selon les inductions les plus plausibles de faits connus, être né entre les années 1366 et 1370; Jean, moins âgé d'une vingtaine d'années, aurait vu le jour vers 1390. Il nous reste peu de renseignements sur la vie et les travaux d'*Hubert Van Eyck*. On sait seulement qu'il devint membre de la gilde des peintres à Gand en 1412, et que sa sœur Marguerite y fut inscrite en 1418. Josse Vydt, seigneur de Pamele, allié à la famille de Borluut, commanda aux deux frères le célèbre polyptyque de la cathédrale de Saint-Bavon à Gand, représentant l'Adoration de l'Agneau mystique. Cette œuvre considérable fut commencée par Hubert, qui mourut le 18 septembre 1426, avant l'achèvement du travail. C'est son frère Jean Van Eyck qui, plusieurs années plus tard, continua et termina cette œuvre, que lui seul pouvait mener à bonne fin. La réputation extraordinaire qui entourait Hubert à sa mort est constatée par l'inscription qu'on lisait sur l'encadrement du retable, par l'épithaphe gravée sur la pierre tombale de l'artiste, et par le fait que son avant-bras droit, qui avait manié le pinceau avec tant d'art, fut détaché du corps, mis dans un coffret, et suspendu, comme une sorte de relique, dans le portail de Saint-Bavon. Il est impossible de déterminer la part qui revient à chacun des deux frères dans la peinture de ce polyptyque compliqué. Il n'existe aucun travail certain de Hubert Van Eyck pouvant servir à établir une comparaison. Toutefois il est hors de doute que les deux frères ont travaillé au retable de Gand; et, comme aucune de ses parties ne témoigne d'une faiblesse relative, la seule conclusion à tirer de l'étude de cette peinture, c'est que les deux frères sont parvenus dans leur art à la même hauteur.

En ce qui concerne *Jean Van Eyck*, on possède, non seulement une série de documents authentiques, mais encore un certain nombre de renseignements historiques, qu'il convient de rappeler, vu l'importance de cet artiste dans l'histoire de l'art.

On ne connaît rien de la première jeunesse de Jean Van Eyck. Il est probable qu'il la passa auprès de son frère, dans l'étude et la pratique de l'art. Il s'est trouvé à La Haye depuis le mois d'octobre 1422 jusqu'au mois de septembre 1424, et il y recevait une pension de Jean de Bavière, l'élu de Liège, qui vivait en Hollande, après avoir résigné son évêché en 1418, pour épouser Élisabeth de Gorlitz, veuve d'Antoine de Bourgogne. L'époque à laquelle le peintre se mit au service du prince de Liège ne nous est pas connue;

toutefois il semble probable qu'il dut se trouver à Liège avec Jean de Bavière, auquel il resta attaché en qualité de « valet de chambre », charge qui répond, à certains égards, à celle de chambellan dans la langue moderne. Immédiatement après la mort de son premier patron, Jean Van Eyck fut nommé peintre de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, par lettres patentes datées de Bruges le 19 mai 1425. Il ne quitta le service de ce prince qu'au mois de janvier 1438. Pendant cette période, le peintre du duc paraît avoir habité Lille du mois de juin 1426 au même mois 1428. Jean Van Eyck fut envoyé par Philippe le Bon en différentes missions, dont le but n'est pas défini, et qui, aux termes mêmes des comptes allouant au peintre des sommes assez importantes à titre de frais de voyage, devait rester secret. Le talent de l'artiste était sans doute pour quelque chose dans les missions qui lui furent confiées ; tel fut le cas notamment lors de l'ambassade que le duc de Bourgogne envoya à Jean I, roi de Portugal, pour lui demander la main de sa fille Isabelle, dont Jean Van Eyck fit le portrait pour le faire parvenir au duc. Ce voyage dura du 19 octobre 1428 au 25 décembre 1429. Après cette date le peintre alla se fixer à Bruges, où il acheta une maison, se maria, et mourut le 9 juillet 1440. Son corps, enterré d'abord au pourtour extérieur de l'église de Saint-Donatien, fut transféré deux ans plus tard à l'intérieur de l'église. Il laissa deux enfants : un fils appelé Philippe, dont le duc de Bourgogne fut parrain, et une fille, du nom de Livine, qui reçut un don de Philippe le Bon pour l'aider à entrer dans le monastère de Maeseyck.

Les peintures de Jean Van Eyck parvenues jusqu'à nous sont trop nombreuses pour en faire l'énumération ; il convient cependant de citer celles dont l'authenticité est hors de doute et qui comptent parmi ses meilleurs ouvrages : 1<sup>o</sup> portrait d'homme, à la galerie nationale de Londres, signé et daté de l'an 1433 ; 2<sup>o</sup> portrait d'Arnolfini et de sa femme, signé ; à la même collection ; chef-d'œuvre ; 3<sup>o</sup> la sainte Vierge et saint Donatien, avec le donateur, le chanoine Van der Paele, au musée de l'académie à Bruges ; 4<sup>o</sup> sainte Barbe, petite peinture en grisaille, signée et datée de 1437, au musée d'Anvers ; 5<sup>o</sup> tête de Christ, signée et datée de 1438, au musée de Berlin ; 6<sup>o</sup> portrait de la femme de Van Eyck, signé et daté 1439, au musée de l'académie à Bruges ; 7<sup>o</sup> le chancelier Rollin, à genoux devant la sainte Vierge et l'Enfant Jésus ; au musée du Louvre à Paris ; chef-d'œuvre ; 8<sup>o</sup> moine en prière devant la sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus, avec sainte Barbe ; à Burleigh-house en Angleterre : chef-d'œuvre ; 9<sup>o</sup> un petit triptyque du musée de Dresde, figurant, sur le panneau principal, dans une chapelle, la sainte Vierge assise sur un trône,

tenant l'Enfant Jésus ; sainte Catherine se trouve sur l'un des volets, saint Michel avec le donateur, sur l'autre ; lorsque ces volets sont fermés on y voit l'Annonciation peinte en grisaille ; ce triptyque est également à compter parmi les chefs-d'œuvre du maître ; on a prétendu qu'il a servi d'autel de voyage à Charles V ; 10° le musée de Madrid possède une œuvre capitale représentant le Triomphe de l'Église, composition symbolique dont la donnée offre quelque analogie avec celle de l'Adoration de l'Agneau mystique ; elle formait, encore en 1786, le retable d'autel de la chapelle de Saint-Jérôme, dans l'église de Palencia ; on l'a toujours attribuée aux frères Van Eyck ; cependant, dans ces derniers temps, cette paternité a été révoquée en doute.

Les frères Van Eyck exercèrent une influence considérable sur la tendance et le développement de l'art de la peinture, non seulement en Flandre, mais partout où parvinrent leurs travaux et où s'étendit la célébrité de leur nom. Jamais on n'avait vu, avant eux, des artistes aussi complètement maîtres des difficultés matérielles de la peinture ; jamais on n'avait vu une semblable science des procédés techniques servir une intelligence aussi vive, une compréhension aussi nette des phénomènes de la nature. Dans quelques-uns des panneaux de dimensions réduites de Jean Van Eyck, — ce sont souvent les meilleurs — ce maître témoigne d'un art incomparable à rendre le jeu de la lumière et des ombres sur les corps. Son dessin est serré, caractéristique, sans parti pris ; il s'abandonne, dans les portraits surtout, à la seule préoccupation de suivre le modèle, de le rendre dans toute son intégrité. Mais de cette préoccupation constante de reproduire la réalité naît souvent la vulgarité des types, un goût parfois douteux dans le jet des draperies, une absence d'idéal, notamment dans les tableaux religieux, qui choque d'autant plus que les personnages sont élevés en sainteté et placés plus haut dans la hiérarchie céleste. Presque toujours le coloris est d'une intensité extraordinaire, lumineux dans les masses éclairées, chaud et transparent dans les ombres, harmonieux même dans les contrastes les plus marqués.

Il n'y a pas lieu de revenir ici sur la prétendue invention de la peinture à l'huile, qu'on attribue au plus jeune des deux frères ; il semble établi qu'il a perfectionné les procédés de ce genre de peinture par l'invention de siccatifs permettant l'emploi de couleurs probablement exclues de la palette avant lui. Il est certain que les deux frères ont popularisé la peinture à l'huile, en faisant connaître, par leurs travaux, les avantages qu'elle offre, et le parti brillant que l'on peut en tirer.

Si l'influence des Van Eyck sur les artistes du xve siècle fut considérable,

on ne peut se dissimuler toutefois qu'elle a été notablement exagérée, du moins en un certain sens, par les historiens de l'art. Leur époque a été d'une fécondité remarquable en peintres de grande valeur, dont l'apparition spontanée pour ainsi dire reste un de ces mystères historiques qui peut-être s'éclaircira par des études ultérieures. Beaucoup d'auteurs ont trouvé naturel de faire de tous les peintres qui ont marqué dans les écoles des Pays-Bas, autant de disciples des Van Eyck. Il existe, sous ce rapport, un grand nombre de présomptions et d'affirmations, non seulement ne reposant sur aucun témoignage historique, mais ne pouvant, en aucune manière, supporter l'examen. La vie de Jean Van Eyck, dont nous avons tenu à noter les différentes étapes dans l'ordre chronologique, d'après des documents incontestables, a été trop nomade; elle a offert trop peu de stabilité, pour avoir pu se prêter à l'enseignement et permettre à ce peintre de devenir, dans ce sens, chef d'école. Il n'aurait pu avoir des élèves d'une manière suivie qu'avant d'entrer au service de Jean de Bavière, vers 1420, à une époque où il travaillait probablement encore lui-même auprès de son frère, ou bien après 1430, c'est-à-dire pendant les dix dernières années de sa vie. Il n'a pu former les nombreux élèves qu'on lui prête, au cours de ces dix ans où il a produit tous ses tableaux avec dates connues. Hubert, qui ne fut au service d'aucun prince, a vécu d'une vie plus tranquille; il était donc, mieux que son frère, en état de s'adonner à la fois aux travaux et à l'enseignement de son art. Mais sa mort, survenue en 1426, ne permet pas de lui assigner comme élèves les artistes trop jeunes alors pour profiter de ses leçons.

Parmi les disciples d'Hubert et de Jean Van Eyck *Pierre Christus* ou *Christophsen* est le premier qui aurait, assure-t-on, adopté la méthode et les procédés de ses maîtres. Il paraît être né dans les dernières années du XIV<sup>e</sup> siècle. Le musée Städel de Francfort possède un tableau de cet artiste, daté de l'an 1417 et signé; il représente une Madone avec l'Enfant Jésus, qui rappelle, par le charme du coloris et les qualités de l'exécution, les travaux des Van Eyck. Une autre peinture, également signée et datée cette fois de 1449, faisait partie de la collection Oppenheim à Cologne; elle représente saint Éloi offrant un anneau à un jeune couple; c'est un tableau que Pierre Christus fit pour la corporation des orfèvres d'Anvers. Les figures sont d'assez grande dimension; mais l'exécution plus faible et le coloris moins vigoureux prouvent, de même que les caractères d'autres peintures possédées par différents musées, que l'artiste, en avançant en âge, abandonnait peu à peu les traditions de l'école à laquelle il avait été formé.



*Gérard Van der Meire* fut également disciple d'Hubert Van Eyck ; ainsi l'assurent Van Mander et une chronique manuscrite citée par deux auteurs modernes, Crowe et Cavalcaselle. D'après ce manuscrit Van der Meire aurait peint le portrait de la bienheureuse Colette, morte en 1447, au couvent des Pauvres-Claires à Gand. Sanderus mentionne, de cet artiste, une figure de Lucrèce, et fait le plus grand éloge de son talent. Au surplus, la vie de ce peintre ainsi que ses travaux ne sont guère connus. La tradition lui attribue un tableau important conservé dans l'une des chapelles de l'église de Saint-Bavon à Gand. Il représente le Crucifiement, Moïse frappant le rocher et le Serpent d'airain. C'est une œuvre assez remarquable par certaines parties de la composition et par le sentiment pieux et réfléchi des figures ; mais la coloration, un peu monotone et d'une tonalité uniformément chaude, n'offre aucun des caractères traditionnels de l'école des Van Eyck.

L'un des maîtres les plus marquants du XV<sup>e</sup> siècle est *Roger De la Pasture*, plus souvent appelé *Roger Van der Weyden*, par la traduction flamande de son nom. Il est né à Tournai, probablement en 1399, et fut pendant cinq ans disciple du peintre Robert Campin, l'un des nombreux artistes qui figurent parmi les membres de la confrérie de Saint-Luc, à Tournai, au XIV<sup>e</sup> siècle.

On a voulu faire de Roger Van der Weyden un élève des frères Van Eyck ; mais l'inexactitude de cette supposition est aujourd'hui démontrée. Le 1<sup>er</sup> août 1432, Roger fut reçu maître de la corporation des peintres de sa ville natale. Il se fixa ensuite à Bruxelles, où il fut promu aux fonctions de peintre de la ville, probablement au commencement de l'année 1435. A cette époque, il exécuta, pour l'hôtel de ville de Bruxelles, quatre grandes peintures qui ont péri dans l'incendie de 1695.

Il existe encore un certain nombre de tableaux de Van der Weyden. Quelques-uns sont de véritables chefs-d'œuvre ; et, heureusement, on possède des renseignements historiques sur les circonstances dans lesquelles ces travaux ont été produits. En 1440, Van der Weyden exécuta un superbe retable pour l'autel de la chapelle de Notre-Dame-hors-ville à Louvain, qui appartenait au grand serment des arbalétriers. On y voit la Descente de la croix ; les figures sont à peu près de grandeur naturelle. Cette peinture excita l'admiration et la convoitise de Philippe II, roi d'Espagne, qui fit entamer des négociations avec le serment, et finit par obtenir cette œuvre remarquable, à condition de fournir à la chapelle : 1<sup>o</sup> une copie du tableau, à faire par

Michel Coxcie, et 2<sup>e</sup> un orgue de 500 florins. Aujourd'hui cette peinture est à la sacristie de l'Escorial (1). Toutefois, une réduction de ce retable fut exécutée par le maître lui-même, en 1443, pour la famille Edelheer; et ce tableau se trouve heureusement encore à l'église de Saint-Pierre à Louvain. Cette peinture est particulièrement précieuse à cause des deux volets qui ne sont pas des répétitions, et où le peintre a représenté, sur l'un, Guillaume Edelheer, avec ses deux fils, Guillaume et Jacques, sous la protection de saint Jacques le Majeur; et sur l'autre, la femme du donateur, Adelaïde Cappuyns, avec sa patronne, sainte Adelaïde, et ses deux filles, Catherine et Adelaïde. Nous citerons aussi la peinture de Van der Weyden dite les Sept Sacrements, une des perles du musée d'Anvers. Mais le chef-d'œuvre du maître, qui lui assurera toujours une place à part parmi les peintres de tous les temps, c'est le polyptyque que lui commanda le chancelier Rollin pour l'hospice fondé par ses soins à Beaune, en mémoire de la délivrance de la peste qui ravagea cette ville. Lorsque les volets de ce retable sont ouverts, on voit se dérouler, sur les différents panneaux du polyptyque, la composition du jugement dernier, suivant la conception traditionnelle, adoptée avec certaines variantes par tous les artistes de cette époque. Sur les côtés des volets, visibles lorsque ceux-ci sont fermés, on trouve, dans la zone supérieure l'Annonciation, et, au-dessous, les portraits des donateurs, le chevalier Rollin et sa femme, Guyonne de Salins, représentés à genoux devant des prie-Dieu, et leurs patrons, saint Sébastien et saint Antoine. Après le retable des frères Van Eyck de Saint-Bavon à Gand, le polyptyque de Beaune est incontestablement l'œuvre la plus importante de la peinture flamande au xv<sup>e</sup> siècle, du moins parmi les monuments parvenus jusqu'à nous. C'est une œuvre pleine de grandeur par la disposition de l'ensemble; elle est incomparable par la beauté du coloris et l'effet produit sur le spectateur. Comme réalité et force dans l'exécution, les figures des donateurs l'emportent encore sur les autres parties de cette composition importante.

Les documents ont conservé quelques renseignements sur d'autres travaux du maître et sur quelques faits de sa vie. On sait que Pierre Blandelin, après avoir fondé et bâti l'église des Saints-Pierre-et-Paul à Ardembourg, com-

(1) Une copie du tableau de Roger Van der Weyden, due au pinceau de Michel Coxcie, se trouve au musée du Prado à Madrid. Il serait difficile de déterminer si c'est la copie fournie au serment des arbalétriers à Louvain, ou bien une autre. Le tableau de Van der Weyden doit avoir été reproduit plusieurs fois depuis le xv<sup>e</sup> siècle. Il en existe encore aujourd'hui des reproductions dues au pinceau de peintres inconnus; 1<sup>o</sup> une au même musée du Prado à Madrid, provenant du couvent de *La Trinidad*; et 2<sup>o</sup> une au musée de Berlin.

manda à Roger Van der Weyden un triptyque d'assez grande dimension pour l'autel de cette église. Roger se rendit en Italie pendant l'année jubilaire 1450 et visita Rome à cette occasion. Mort à Bruxelles le 16 juin 1464, il fut enterré dans le pourtour du chœur de l'église de Sainte-Gudule. On le regarde, non sans raison, comme le chef de l'école du Brabant.

*Hugo Van der Goes* est un peintre dont l'année de la naissance est ignorée, et dont on connaît bien imparfaitement encore la vie et les travaux. Il est né à Gand, et on conjecture qu'il fut élève des Van Eyck, plutôt par certaines analogies dans la manière de peindre que par des indications historiques. On le trouve revêtu de la dignité de doyen de la corporation des peintres à Gand de 1473 à 1475.

Son chef-d'œuvre est le retable de *Santa Maria nuova* à Florence, représentant la vierge Marie, saint Joseph et les bergers en adoration devant l'Enfant Jésus. Cette peinture lui fut commandée par Thomas Portinari, riche négociant florentin, qui habitait Bruges. Il existe encore, à la galerie des Offices à Florence, un tableau de ce peintre figurant la sainte Vierge accompagnée d'autres saints. Un de ses tableaux est conservé à la cour d'appel du palais de justice à Paris. C'est un retable que le roi Louis XI avait commandé au peintre, pour la chapelle du parlement; on y voit le Crucifiement; et, sur le premier plan, se trouvent les figures de Charlemagne, de saint Denis, de saint Louis et des deux saints Jean.

En Belgique il ne reste plus d'œuvre authentique de ce maître; ses peintures pour les églises, entre autres pour celle de Vasselaere, ont été détruites par les iconoclastes en 1575. La pinacothèque de Munich et le musée du Belvédère à Vienne possèdent encore quelques peintures de Van der Goes. Toutefois on ne peut le juger ni bien étudier ses œuvres qu'à Florence.

Vers la fin de sa carrière Hugo Van der Goes quitta le monde et se retira au couvent de Rouge-Cloître près de Bruxelles; ce fut probablement en 1476. Il y mourut à la suite d'une maladie mentale en 1482. Ce maître ne manque pas de vigueur, ni dans le coloris, ni dans l'exécution: le dessin, dans ses meilleurs ouvrages, est correct et serré; ses types sont quelquefois vulgaires, et il incline plutôt à rendre les aspects de la réalité dans la nature qu'à s'élever vers l'idéal.

*Hans Memling* est un maître aussi célèbre par une série d'œuvres pour la plupart exquises que peu connu dans les particularités de sa vie. On le

trouve établi à Bruges en 1478 ; et il est possible qu'il y vivait déjà depuis quelques années dans l'aisance ; car il y était propriétaire de plusieurs maisons. Sa femme, nommée Anne, mourut en 1487, après lui avoir donné trois enfants. Memling lui-même décéda entre le 1 septembre 1492 et le 20 décembre 1495. On ne connaît rien de son apprentissage. Tout porte à croire qu'il est d'origine allemande. La foi naïve et la pureté d'expression de ses figures le rapprochent de l'école de Cologne, bien que, par la perfection du modelé, la vérité du dessin et le charme du coloris, il tienne davantage des meilleurs maîtres des écoles flamandes. Le fond de ses tableaux rappelle souvent les bords du Rhin, non seulement par la nature des paysages, mais encore par les monuments d'architecture romane qu'on voit en grand nombre sur les bords de ce fleuve. Mais dans tous ses tableaux, Memling, par la grâce et la distinction des visages, par une originalité pleine de suavité et de délicatesse dans la conception, conserve un sentiment personnel qui lui assure une place à part dans toutes les écoles. En suivant l'ordre des dates connues, l'une des plus anciennes et des plus importantes peintures qu'il exécuta à Bruges est le grand triptyque formant autrefois le retable du maître-autel de l'église de l'hôpital Saint-Jean. Le panneau central représente la Madone assise sur un trône sous les arceaux d'un cloître ; deux petits anges planent au-dessus de sa tête en tenant une couronne. A la droite de la sainte Vierge, sainte Catherine, à genoux, reçoit l'anneau mystique que l'Enfant Jésus lui passe au doigt ; à sa gauche, sur le premier plan, sainte Barbe, assise, prie dans un missel ; du même côté un ange, à genoux, présente à Marie un livre, dont elle tourne les feuillets, tandis que, de l'autre, un second ange joue de l'orgue portatif. Debout, derrière ce groupe, se tiennent, à droite et à gauche, saint Jean Baptiste et saint Jean l'Évangéliste. Dans le fond on voit, en figurines de proportions réduites, des épisodes de la vie des deux saints. Sur le volet de gauche l'artiste a peint saint Jean à Patmos ; sur celui de droite, la Décollation de saint Jean Baptiste. A l'extérieur des volets se trouvent les portraits des donateurs et des donatrices du retable : A. Zeghers, maître, J. de Coeninc, boursier, A. Casembrood, maîtresse, et C. Van Hulsen, sœur, sous la protection de leurs saints patrons respectifs saint Antoine, saint Jacques le Majeur, sainte Agnès et sainte Claire. Ce magnifique retable, malheureusement retouché dans quelques-unes de ses parties, est conservé dans le petit musée de l'hôpital Saint-Jean, où se trouvent quelques autres chefs-d'œuvre de Memling, notamment : 1<sup>o</sup> la châsse de sainte Ursule, souvent décrite et l'une des perles de la peinture



au xve siècle; 2° un petit triptyque représentant sur le panneau central l'Adoration des mages, et sur les volets la Nativité, la sainte Vierge avec des anges en adoration devant le divin Enfant, et la Présentation au temple. A l'extérieur des volets on voit saint Jean Baptiste et sainte Véronique avec la sainte Face; 3° un portrait en buste de Marie, fille de Guillaume Moreel, sous la figure de la sibylle persique; 4° un diptyque représentant, sur l'un des panneaux, la sainte Vierge et l'Enfant Jésus, et, sur l'autre, le donateur Martin de Nieuwenhove en prières, un livre d'heures devant lui. Le musée de l'académie de Bruges possède également une œuvre importante de Memling: un triptyque dont le panneau central représente saint Christophe portant l'Enfant Jésus sur ses épaules à travers les eaux du Jourdain; la face, saint Benoît et saint Gilles. Les volets montrent les portraits du donateur et de sa femme et, sur le revers, des grisailles représentent saint Jean Baptiste et saint Georges. C'est une des meilleures productions du peintre; elle provient de la chapelle de l'hospice Saint-Julien. Memling a été fécond, et, bien que ses peintures les plus importantes se trouvent à Bruges, on rencontre de ses œuvres dans la plupart des musées de l'Europe. Bruxelles possède trois de ses portraits, Munich plusieurs peintures, dont la plus considérable figure les joies de la sainte Vierge. La galerie nationale de Londres renferme une jolie Madone et d'autres peintures de Memling.

Un maître aussi éminent et aussi productif a dû nécessairement exercer une grande influence. Parmi les peintres dont on a parfois attribué les travaux à Memling se trouve *Gérard David van Oudewater*; le musée de Rouen conserve un excellent tableau de cet artiste, représentant une Madone entourée d'anges et de six saintes. L'église du Saint-Sang et le musée de Bruges possèdent également des peintures du même maître, que des recherches récentes ont mises en lumière. Les tableaux du musée de l'académie sont : 1° un triptyque représentant le Baptême du Christ, la sainte Vierge, et les portraits du donateur Jean de Trompus et de ses deux premières femmes; 2° le Jugement de Cambyse; et 3° l'Écorchement du juge prévaricateur. Gérard David était venu se fixer à Bruges vers 1483. Il y mourut le 13 août 1523, et fut enterré dans l'église de Notre-Dame (1).

Un grand nombre de peintres, d'enlumineurs et d'artistes de tout genre vivaient à cette époque à Bruges, attirés par l'opulence et le goût pour les

(1) Voyez sur cet artiste, « *Le Beffroi*, » I, p. 223-234, 276-289; II, p. 232, 288-297, et 320.

arts qui s'étaient développés chez ses habitants ; mais il n'est pas aisé de rattacher à une même école ces peintres, parmi lesquels il en est plusieurs de grand mérite.

La ville de Louvain fut, dès le commencement du xve siècle, un foyer d'activité assez considérable pour les arts ; et les recherches dans les archives urbaines ont établi l'existence d'un grand nombre d'artistes de toutes catégories qui, à cette époque, y vivaient du produit de leur travail. Cette activité se développa notablement par la construction et la décoration extérieure et intérieure de deux grands monuments : la belle collégiale de Saint-Pierre et le magnifique hôtel de ville, bâtis sur les dessins de Mathieu De Layens. Commencé au mois de mars 1448, l'hôtel de ville fut achevé en 1459 ; et sa décoration intérieure en 1467. Un peintre de figures de Louvain, *Hubert Stuerbout*, artiste très en vogue alors et sur lequel les renseignements ne manquent pas, fut chargé de dessiner les compositions des 230 groupes que les imagiers eurent à tailler dans la pierre pour l'ornementation de la façade de l'hôtel de ville.

Il importe de ne pas confondre, avec cet artiste, un peintre de beaucoup plus grand renom, et qui, à juste titre, est regardé comme le chef de l'école de peinture de Louvain. *Thierry Bouts*, né à Haerlem, probablement en 1400, peut-être même quelques années auparavant, vint se fixer à Louvain à une époque qui jusqu'ici n'a pu être fixée. On sait seulement qu'en l'année 1448, il y vivait, marié à une jeune fille nommée Catherine Van der Bruggen, qui appartenait à une famille honorable de la ville. On a des renseignements historiques sur plusieurs œuvres considérables qu'il exécuta alors. Quelques-unes sont parvenues jusqu'à nous ; d'autres sont malheureusement perdues. En 1464 il commença, pour l'église de Saint-Pierre à Louvain, le martyre de saint Érasme, et, en 1468, il termina, pour la même église, son triptyque de la sainte Cène, une de ses œuvres les plus remarquables, dont le panneau central est resté à l'église pour laquelle il a été fait, mais dont les volets se trouvent aujourd'hui à Berlin et à Munich. Cette même année, Thierry Bouts fut nommé peintre de la ville de Louvain, et le conseil de la cité lui commanda différents travaux importants pour l'une des salles de l'hôtel de ville alors achevé. Parmi ceux-ci, il convient de citer, en première ligne, les deux grands tableaux représentant la légende de l'empereur Othon III, qui, après avoir fait partie de la collection de tableaux du roi de Hollande, sont aujourd'hui la propriété du musée de Bruxelles. La ville

commanda encore, pour la même destination, une grande peinture de vingt-six pieds de large sur douze de haut, dont le sujet n'est pas désigné, et un Jugement dernier de six pieds de haut et quatre de large, peintures dont le prix était fixé à 500 couronnes. Thierry Bouts, devenu veuf, se remaria avec Élisabeth Voshem en 1473, et mourut le 6 mai 1475, laissant quatre enfants de son premier mariage. Deux de ses fils suivirent la carrière paternelle, mais sans y gagner du renom.

On a voulu faire de Thierry Bouts un élève des Van Eyck. Aucun renseignement historique ne donne du crédit à cette assertion, qui, d'ailleurs, n'est pas du tout confirmée par la manière du peintre. Son coloris est plus sobre et plus terne que celui de ces maîtres, son pinceau plus indécis, son dessin moins ferme. On retrouve, dans le calme de ses figures aux proportions allongées, dans la vérité de ses fonds de paysage, et dans sa peinture également lisse et achevée partout, le tempérament hollandais, que comporte son origine, et qui le fera classer dans l'école hollandaise de l'avenir. Les deux grandes peintures du musée de Bruxelles, un peu vides dans l'exécution des détails, apparaissent comme des miniatures enlevées à un manuscrit sur vélin et vues à travers un verre grossissant. Indépendamment des peintures qui viennent d'être citées, on connaît encore quelques œuvres de mérite de ce maître. Parmi celles-ci, il faut rappeler le martyre de saint Hippolyte à l'église de Saint-Sauveur à Bruges, et une Madone à la galerie nationale de Londres.

Bouts exerça certainement sur l'école de Louvain une influence qui continua à se faire sentir après sa mort, sans qu'il eût laissé des élèves héritiers de sa manière. Sa vie correspond d'ailleurs à l'apogée de la prospérité de la ville de Louvain et au plus grand développement de la culture des arts. A l'époque où Bouts faisait ses remarquables peintures pour l'hôtel de ville, un forgeron du nom de Josse Metsys, artiste aussi dans sa profession, y exécutait des ouvrages de ferronnerie que l'on considérait comme de petits chefs-d'œuvre. Le conseil municipal se montra si satisfait de ces productions qu'il vota une récompense à l'habile forgeron et le nomma serrurier de la ville. Après la mort de Josse Metsys arrivée en 1481, sa veuve continua son industrie avec ses deux fils, dont l'aîné, Josse, avait dix-huit ans, et le plus jeune quinze. Ce dernier était *Quentin Metsys*. Tout en travaillant le fer avec beaucoup d'adresse, il cultivait le dessin et s'essayait à la peinture. On assure que, s'étant épris d'une jeune fille nommée Alyt Van Tuyt, il se vit imposer par celle-ci, comme condition de l'union, l'abandon du métier paternel;

elle voulut que son époux fût peintre ; et le jeune homme qui sentait déjà ce dont il serait capable un jour acquiesça volontiers au désir de sa fiancée. Alyt mourut en 1507, après avoir donné le jour à six enfants.

Cependant à la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, l'opulence de Louvain déclinait, tandis qu'Anvers, au contraire, s'élevait rapidement en importance et en prospérité. En 1494, la mère de Quentin Metsys, après avoir émancipé ses trois enfants, vendit la maison qu'elle avait habitée avec son mari rue du Château, pour aller demeurer à Anvers, où, en 1491, son fils fut reçu franc maître de la confrérie de Saint-Luc. A partir de ce moment le talent de l'artiste se développa et grandit ; il fut bientôt considéré comme un maître de haut mérite ; différents élèves se mirent sous sa direction, et les hommes les plus distingués cherchèrent à entrer en relations avec lui. De ce nombre furent Pierre Aegidius, secrétaire de l'échevinage d'Anvers, Érasme et, pendant son voyage à Anvers, Thomas Morus, chancelier du roi d'Angleterre Henri VIII. Quentin Metsys, qui excellait à faire le portrait, fit celui de ces différents personnages. Après une carrière laborieuse et productive, il mourut le 16 septembre 1530. Il s'était remarié à Catherine Heyns, qui lui donna sept enfants. Son portrait et celui de sa seconde femme, peints de sa main, existent au musée des Offices à Florence.

Au nombre de ses œuvres les plus remarquables il convient de citer en première ligne l'important triptyque commandé au maître, en 1508, par les menuisiers d'Anvers pour servir de retable d'autel à la chapelle de cette corporation, dans l'église de Notre-Dame. Le panneau central représente la Mise au tombeau du Christ, le volet de droite la Décollation de saint Jean Baptiste, et celui de gauche le Martyre de saint Jean l'Évangéliste. Autrefois, on voyait sur les volets fermés, les figures en grisaille de ces deux saints. De tout temps cet ensemble de peintures a passé pour le chef-d'œuvre de Quentin Metsys. Le retable demeura en place jusqu'en 1566, époque où il fut enlevé et caché afin de le soustraire au vandalisme des iconoclastes. Peu après, Philippe II fit vainement des offres considérables pour l'obtenir. En 1577, Élisabeth, reine d'Angleterre, tenta la corporation fort appauvrie alors, par une somme de 8000 nobles à la rose (64.000 florins). Le marché allait être conclu, lorsque l'autorité communale d'Anvers s'opposa à la vente, en accordant aux menuisiers une indemnité de 1500 florins. Le beau retable demeura à l'église de Notre-Dame jusqu'en 1794. Au moment de l'enlèvement des objets d'art par la France, on parvint de nouveau à le mettre en lieu sûr. Il a été incorporé depuis au musée d'Anvers. La même collection



possède deux autres peintures du même maître : une tête du Christ et une tête de la sainte Vierge, où, sous un aspect différent, l'artiste se révèle dans toute sa supériorité.

Peu de temps avant que le triptyque de la corporation des menuisiers fut commandé à Quentin Metsys, il avait peint, pour la confrérie de Sainte-Anne, alors l'une des associations de ce genre les plus opulentes de Louvain, un retable d'égale importance. Dans celui-ci, où toutes les compositions se rapportent à la vie de sainte Anne, le génie de l'artiste, cherchant à tirer tout le parti possible de son sujet, se montre aussi fécond que varié dans ses inspirations. Le tableau central représente sainte Anne et la sainte Vierge entourées de tous les saints personnages de leur famille. Sur les volets, peints des deux côtés, avec le même soin et la même richesse de couleurs, — sans grisailles cette fois — on trouve les sujets suivants : 1<sup>o</sup> l'Offrande de Joachim refusée, 2<sup>o</sup> l'Offrande de Joachim agréée, 3<sup>o</sup> l'Ange du Seigneur annonçant à Joachim la naissance de Marie; 4<sup>o</sup> la Mort de sainte Anne. Cette peinture d'une couleur harmonieuse et riche, très achevée d'ailleurs dans tous ses détails, est inférieure au triptyque d'Anvers comme vigueur de modelé et expression des physionomies. Dans beaucoup d'endroits la peinture a malheureusement subi des retouches, et la série de restaurations dont elle a été l'objet lui ont enlevé une partie de l'accent et de la touche énergique du maître. En sortant de ses mains, c'était assurément une œuvre imposante et d'une grande splendeur. Quentin Metsys est un maître à part qui clôt pour ainsi dire, dans le domaine de la peinture, la période ogivale en Belgique. Peu de peintres ont, autant que lui, gardé les traditions et les brillantes qualités de ses prédécesseurs, tout en ne leur faisant aucun emprunt; il a conservé, dans tous ses travaux, une conviction et une originalité qui témoignent de sa nature richement douée. Il laissa plusieurs fils, qui continuèrent la profession du père, et un certain nombre d'élèves; mais il n'a point laissé d'héritier de son génie, ni même d'imitateur de sa manière.

Il n'est pas possible de fixer les limites et d'établir nettement les circonscriptions des différentes écoles de peinture qui, ayant des centres très rapprochés les uns des autres, dans les grandes villes des Flandres, du Hainaut et du Brabant, comme Gand, Bruges, Tournai, Bruxelles, Louvain, exercèrent, les unes sur les autres des influences réciproques. Il arriva même, nous l'avons vu, que les principaux maîtres de ces écoles changèrent de résidence, et allèrent porter dans une ville, parfois peu éloignée, les principes

de leur enseignement et l'exemple de leurs travaux, après avoir fait sentir antérieurement leur influence dans une autre ville. De là aussi naît parfois la difficulté de caractériser ces écoles régionales et d'indiquer nettement les caractères qui leur sont propres ainsi que les différences qui les distinguent les unes des autres. Mais ce qui ne peut être mis en doute, c'est la fécondité de ces différentes écoles, dont nous n'avons pu mettre en relief que les maîtres principaux, la brillante floraison au cours du <sup>xv</sup>e siècle, le développement progressif et une force expansive qui en étendait au loin l'action. Aussi, bien que les données historiques fassent parfois défaut à cet égard, il convient toutefois de rattacher, à ces foyers si actifs de vie et de travail, l'éclat qu'à la fin de la période ogivale projettent, par les maîtres qui s'y forment ou s'y établissent, d'autres foyers restés obscurs jusque-là. C'est ainsi que surgit à Douai, dans la Flandre française, au déclin du siècle, *Jean Bellegambe*, « le maître aux couleurs ». On ne connaît encore qu'un seul travail authentique de cet artiste distingué. C'est le grand retable du monastère d'Anchin, conservé aujourd'hui à l'église Notre-Dame de Douai. Il est composé de neuf panneaux, remarquables par l'abondance de la composition, beaucoup de douceur dans le modelé, et un certain charme dans le coloris. C'est ainsi que sur le bas Rhin, l'église de Saint-Nicolas de la petite ville de Calcar montre avec orgueil les nombreux compartiments du retable de son maître-autel, où le maître *Jean Joest* a retracé, avec un pinceau énergique et brillant, les principales scènes de la vie du Christ, et celles de la vie et de la mort de la sainte Vierge. Après avoir terminé, dans les années 1505-1508, le travail important qui lui avait été commandé, ce maître, probablement né à Haerlem au commencement de la seconde moitié du <sup>xv</sup>e siècle, retourna dans sa ville natale et y mourut en 1519. Cette même ville de Haerlem, si féconde en artistes, comme nous l'avons vu, donna le jour à Thierry Bouts, de même qu'à *Jean Mostart*, né en 1474, décédé en 1555. L'œuvre capitale de ce dernier est un triptyque, dont la partie centrale représente l'Adoration des mages ; et les volets, la Nativité et la Fuite en Égypte. Il fut exécuté pour l'église de Notre-Dame de Lubeck en Allemagne, où il se trouve encore aujourd'hui. Beaucoup d'artistes de second rang, un certain nombre de peintures, dont, malgré leur importance, les maîtres sont restés inconnus, auraient encore dû être cités, s'il eût été possible d'étendre ce court résumé sur les écoles de peinture qui ont eu un développement si brillant entre le Rhin et l'Escaut.

J. H.

## CHAPITRE VI.

### PÉRIODE DE LA RENAISSANCE.

---

#### § 1. — NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

Nous ne nous étendrons pas longuement sur les différentes phases des branches de l'art à l'époque de la renaissance, car cet art est beaucoup mieux appelé moderne qu'ancien ; et, par conséquent, n'appartient pas, à proprement parler, au domaine de l'archéologie.

On appelle *renaissance des arts et des lettres* le retour aux formes de l'art classique ancien et à celles de la littérature grecque et latine. La renaissance des arts s'étendit non seulement à l'architecture, mais à tous les arts du dessin.

La réaction en faveur de l'architecture gréco-romaine ou classique se produisit tout d'abord en Italie, où jamais le style ogival n'avait jeté des racines bien profondes, ni régné seul en maître souverain. On trouve, il est vrai, dans ce pays quelques monuments importants du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle, tels que les cathédrales d'Orvieto et de Sienne, le palais des doges à Venise, construits en apparence d'après les données du style ogival. Cependant, lorsqu'on les étudie et les analyse avec soin, on reste bientôt convaincu que les architectes de ces édifices se sont contentés le plus souvent de copier les formes extérieures du style ogival, sans se rendre un compte exact des principes qui dirigeaient nos constructeurs de l'ouest et du nord de l'Europe. L'Italie, d'ailleurs, n'a jamais abandonné complètement les traditions de l'architecture classique, et, même au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup> siècle, on y éleva, en plusieurs endroits, des édifices d'après les règles formulées par Vitruve. Ce ne furent là, toutefois, que des faits isolés. Mais, dans les premières années du XV<sup>e</sup> siècle, un revirement complet vers l'art gréco-romain commença à s'opérer sous la conduite du florentin Brunelleschi, qui construisit plusieurs grands palais dans sa ville natale, et y dirigea la construction de la coupole du *duomo* ou cathédrale. De ce mouvement naquirent rapidement, sur le sol italien, trois écoles d'architecture puissantes, mais caractérisées par des

tendances diverses ; ce sont celles de Florence, de Rome et de Venise. La première se distingue par des productions d'un style sévère et grandiose, la deuxième par des monuments moins massifs et plus gracieux, enfin la troisième par des constructions où la légèreté est unie à l'élégance. Dans la phalange d'architectes italiens que produisit le <sup>xv</sup>e siècle les plus célèbres furent, avec Brunelleschi, Antoine Filarète, Michelozzi, Léon Alberti, auteur d'un *Traité d'architecture*, San Gallo, Bramantino le vieux et son illustre élève Le Bramante. Leurs travaux furent dignement poursuivis, au siècle suivant, par Michel-Ange, Raphaël, Palladio, Sansovino, Scamozzi et Vignole. Selon l'usage reçu à cette époque et pendant le moyen âge, tous ces artistes étaient à la fois architectes, peintres et sculpteurs.

Vers le commencement du <sup>xvi</sup>e siècle, l'architecture néo-classique franchit les Alpes, et passa successivement en France, en Espagne, en Belgique, en Allemagne et en Angleterre. Nous ferons, toutefois, observer que les pays les plus éloignés du berceau de la renaissance furent aussi les derniers à en adopter les principes architectoniques.

En France, l'introduction du nouveau style eut lieu par les soins du cardinal d'Amboise, sous le règne de Louis XII monté sur le trône en 1498. « Ce style, dit Hope, fit ensuite un grand pas sous François I, dans les parties ajoutées au château de Blois et au château de Chambord ; mais il atteignit plutôt la singularité que la beauté réelle. L'architecte Philibert de Lorme et le sculpteur Germain Pilon, sous le règne de Henri II, semblèrent l'avoir élevé à la perfection en commençant la cour du Louvre. A partir de cette époque, il continua à fleurir, avec plus ou moins de bonheur, jusqu'à ce que, sous Louis XIV, Perrault, dans la façade du Louvre, suivit l'exemple qu'avait donné Michel-Ange ; il abandonna la multiplicité des ordres et les minuties de la période précédente, pour ne déployer qu'un seul ordre sur une plus grande échelle et dans un style plus hardi. » *Histoire de l'architecture*, ch. 46.

Le couvent de Sainte-Engracia à Saragosse et les additions, encore aujourd'hui inachevées, que Charles-Quint fit à l'Alhambra de Grenade sont les premiers monuments où le style néo-classique se montra en Espagne. En Allemagne, on le vit paraître, au commencement du <sup>xvi</sup>e siècle, à Heidelberg, dans la construction du château de l'électeur palatin.

« En Belgique, dit Schayes, auquel nous empruntons les considérations suivantes sur la propagation du nouveau style dans notre pays, la renaissance apparut presque aussi tôt qu'en France ; mais elle s'y propagea beaucoup



plus lentement. L'hôtel consulaire des Biscayens à Bruges, construit en 1495, présente le premier exemple connu de son application, exemple unique du reste à cette époque et que, pour ce motif, on a lieu de croire une émanation de quelque artiste étranger, italien ou espagnol; car ce n'est que plus de trente ans après, que nous commençons à rencontrer ailleurs quelques décors intérieurs exécutés d'après le nouveau mode, tels que la célèbre cheminée du Franc de Bruges, œuvre d'un artiste brugeois en 1529; une des deux cheminées de l'hôtel de ville d'Audenarde, les superbes tabernacles de l'église de Léau et de l'abbaye de Tongerlo. Quant à des édifices entiers ou à des façades d'édifices élevés suivant les principes de cet art, il faut descendre jusqu'à l'année 1537 avant d'en rencontrer un nouvel exemple, l'ancien greffe de Bruges. La traduction flamande de Vitruve et des cinq premiers livres de l'architecture de Serlio par Pierre Coeck d'Alost, peintre et architecte de Charles-Quint, (les premiers ouvrages sur l'art de bâtir qui virent le jour en Belgique) dut nécessairement contribuer à vulgariser la connaissance de l'architecture néo-romaine; aussi les différents arcs de triomphe et décors dressés à Anvers pour l'entrée de l'infant Philippe, en 1549, étaient-ils déjà tous conçus dans ce style. Mais, quoique l'on puisse dire que, dès cette époque, l'emploi du style ogival eût cessé complètement dans les constructions civiles et militaires de la Belgique, car pour les églises on continua à s'en servir encore longtemps après, et même exclusivement, les édifices soit publics, soit privés de quelque importance, élevés en style de renaissance pendant tout le *xvii<sup>e</sup>* siècle, furent peu nombreux et se bornèrent, outre le greffe de Bruges, à l'hôtel de Granvelle à Bruxelles, au collège Van Dale à Louvain, à l'hôtel de ville, à la maison hanséatique et à quelques maisons de corps de métiers d'Anvers, à la maison des arbalétriers et deux ou trois grands hôtels à Bruges et à la belle Maison des Poissonniers à Malines; auxquels il faut probablement ajouter les châteaux de Binche, de Mariemont et de Boussu, construits sur les plans de Jean de Breuck, avec Lombard de Liège, Henri de Pas et Corneille Floris, le seul architecte belge en renom qui pratiqua ce style dans ce siècle. Cette pénurie doit être imputée à la révolution qui éclata au moment même où l'on venait à peine de terminer le monument le plus important élevé d'après les nouveaux principes, que l'on eut entrepris jusqu'alors, l'hôtel de ville d'Anvers. Pendant les vingt années de troubles civils et d'une guerre atroce qui étendit ses ravages jusque dans le moindre recoin des Pays-Bas, non seulement la Belgique ne s'enrichit d'aucun édifice tant soit peu remarquable, mais les dévastations des

iconoclastes la dépouillèrent encore d'un grand nombre de ses plus beaux monuments religieux. Mais, sous le règne des archiducs Albert et Isabelle, les arts, et particulièrement l'architecture, brillèrent d'un éclat nouveau. Alors, et jusqu'aux trente dernières années du XVII<sup>e</sup> siècle, lorsque les guerres de Louis XIV ralentirent ce mouvement, surgirent sur tous les points du pays une foule d'églises et cloîtres nouveaux, dont beaucoup se distinguaient par leurs dimensions, la beauté du plan et le luxe de leur ornementation, plus riche encore, mais moins pure que celle des édifices de la renaissance. Les grandes bâtisses d'une destination purement civile furent, au contraire, en très petit nombre dans ce siècle, car on ne peut guère citer dans les provinces belges, en fait d'édifices publics, que les hôtels de ville de Gand et de Hal, la reconstruction partielle de l'ancien palais ducal de Bruxelles, la grand'garde de Tournai, le beffroi de Mons et le portail du marché au poisson de Gand. Dans les villes de la principauté de Liège elles furent plus rares encore et se réduisirent à la reconstruction du pont de Liège. Dans les campagnes, au contraire, s'élevèrent plusieurs châteaux remarquables, dont le principal est celui de Renaix ; mais l'architecture privée dans les villes ne commença à sortir de l'ornière où elle se traînait encore que vers les dernières années de ce siècle. Les principaux architectes belges de cette époque furent Jacques Franquart, Coeberger et Faydherbe, et, comme architectes-amateurs, les jésuites Aguillon et Hesius et le célèbre peintre Rubens. » *Histoire de l'architecture en Belgique*, 2<sup>e</sup> éd., II, p. 372.

L'Angleterre n'adopta le style de la renaissance que bien tard, c'est-à-dire près de deux siècles après son apparition en Italie. Les premiers essais de ce style furent tentés à Oxford vers 1608 ; mais ce n'est qu'après le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle que l'architecture néo-classique s'implanta dans ce pays, lorsque Inigo Jones et Christophe Wren construisirent, à Londres, la cathédrale de Saint-Paul, plusieurs églises et la salle des banquets de Whitehall ; et à Greenwich, le vaste hôpital qui existe encore aujourd'hui.

Le retour si rapide et si universel vers les formes de l'art classique est dû en grande partie à un besoin de nouveauté, à une réaction contre l'architecture ogivale. On remarque, en effet, qu'en architecture, plus qu'en tout autre art, le goût est toujours porté vers les changements ; et c'est là ce qui explique comment on peut dire avec raison que l'histoire de l'architecture ne nous offre qu'une suite de transitions sans arrêts. A cette cause principale vinrent s'ajouter plusieurs causes secondaires, telles que la réaction qui se

produisit, aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, en faveur des lettres grecques et latines, et l'invention de l'imprimerie, qui aida si merveilleusement à la diffusion des chefs-d'œuvre de la littérature et de l'art anciens, pour lesquels on s'était épris.

Jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, le renouvellement des formes antiques se fit exclusivement d'après les modèles anciens de Rome et d'Italie, modèles laissant presque tous à désirer sous le rapport artistique. Ce fut seulement à cette époque qu'on commença à étudier les monuments des beaux temps de l'antiquité conservés encore à Athènes et en Grèce; et voici à quelle occasion. En 1748, deux Anglais, nommés Stuart et Revett, entreprirent un voyage scientifique en Grèce. A leur retour, le résultat de leurs explorations fut publié, de 1761 à 1816, sous le titre d'*Antiquités d'Athènes*, en 4 volumes in-folio ornés de plus de 300 planches. Cet ouvrage, qui montre l'art de la Grèce dans toute sa pureté, contribua singulièrement à faire connaître l'architecture grecque de la bonne époque. A la suite de cette publication, on éleva, au commencement du siècle actuel, en Angleterre et sur le continent, un certain nombre de monuments inspirés par les beaux modèles rapportés de la Grèce. Nous citerons entre autres l'église de Saint-Pancrace et le British Museum à Londres, et le Walhalla près de Ratisbonne. Malgré toutes les perfections et les belles qualités qu'on lui attribue, cette architecture a le tort de n'être pas en harmonie avec les exigences d'un climat septentrional. L'inclinaison du toit, par exemple, qui dans les monuments grecs se rapproche sensiblement de la ligne horizontale, est des plus défavorables dans les pays où la neige tombe parfois en abondance et s'amoncelle sur les toits.

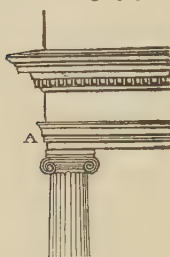
Il y eut, entre le style ogival et celui de la renaissance, une période de transition, pendant laquelle on observe souvent, dans un même monument, un mélange, une fusion des formes particulières à chaque style. Ainsi, l'on rencontre des édifices qui, au milieu des détails les mieux caractérisés du style ogival du XVI<sup>e</sup> siècle, présentent des ornements, tels que médaillons, cartouches, feuillages et arabesques, copiés sur les monuments de Rome ancienne. D'autres fois, des fenêtres en ogive sont remplies de meneaux dont le tracé et les profils sont dans le goût de la renaissance. Enfin, parfois les pendentifs, les pinacles et les clochetons prennent des formes et se couvrent d'ornements empruntés aux édifices de l'antiquité.

§ 2. — CARACTÈRES DE L'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE.

1. **Principes.** L'architecture de la renaissance suit les mêmes principes fondamentaux que l'architecture classique, c'est-à-dire les cinq ordres gréco-romains, que nous avons décrits ci-dessus, I, p. 7 et sv.

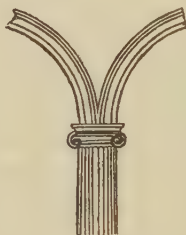
Comme nous l'avons fait remarquer, les premiers architectes de la renaissance s'inspirèrent uniquement des monuments anciens de Rome et de l'Italie. Or, dans un grand nombre de ces monuments, l'entablement (fig. 565, en A), c'est-à-dire le membre supérieur de l'ordre, composé de la frise, de l'architrave (*trabes*, poutre) et de la corniche, — membre qui, dans les ordres grecs, servait toujours à relier deux colonnes voisines — avait été supprimé et remplacé par des arcs dont les retombées étaient reçues par les chapiteaux (fig. 566). Lorsqu'il s'agit de mettre en œuvre des matériaux de petite dimension, la substitution de l'arc à l'entablement est parfaitement logique; mais ce qui ne l'est pas, c'est la pratique, suivie à l'époque de la décadence romaine, d'interposer, entre le claveau inférieur de l'arc et le tailloir du chapiteau, un simulacre de l'entablement de l'ordre (fig. 567, en B), entablement devenu complètement inutile une fois que sa fonction est remplie par l'arc. A l'époque de la renaissance, cette pratique peu raisonnable

Fig. 565.



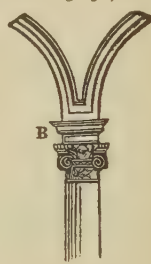
Entablement ancien.

Fig. 566.



Arcade sans entablement.

Fig. 567.



Arcade munie d'un entablement simulé.

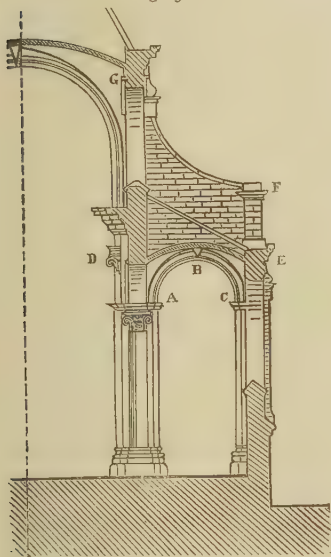
et peu raisonnée fut généralement adoptée, surtout en deçà des Alpes. Ce qui plus est, on emprunta aux mêmes édifices de la décadence romaine d'autres défauts non moins remarquables en ce qui concerne les corniches : d'abord, lorsque plusieurs ordres sont superposés dans la hauteur d'un monument, comme il arrive fréquemment dans les façades, on établit autant de corniches que d'ordres; ensuite, chose plus singulière encore, l'ordre



placé à l'intérieur d'un monument conserve sa corniche, c'est-à-dire le couronnement destiné à recevoir un toit et un chéneau pour l'écoulement des eaux pluviales! Voyez ci-dessus, I, p. 392.

La renaissance, toutefois, n'est pas un simple pastiche, une copie servile de l'architecture gréco-romaine. Elle emprunta à celle-ci, il est vrai, les cinq ordres, mais les accommoda à d'autres usages et à d'autres climats, en mettant à profit les progrès faits par l'art de bâtir pendant la durée du style

Fig. 568.



Demi-coupe transversale de l'église de Saint-Michel à Louvain. (Vers 1660).

ogival. Les édifices, qu'elle élevait d'après les principes de construction de ce dernier style peut-être sans trop s'en rendre compte, furent habillés à l'antique au moyen de décorations superficielles, ou travestis, comme Saint-Paul de Londres, par des murs isolés qui masquent l'ossature du monument. Aussi, dans nos églises belges de la renaissance, le principe des voûtes ogivales a-t-il été partout conservé, mais dissimulé avec soin. Les murs extérieurs des bas côtés, très massifs, remplissent le rôle de contreforts, et souvent les arcs-boutants sont retournés (c'est-à-dire placés de manière que leur courbure convexe se trouve dans la direction du toit des bas côtés) et appuyés sur les arcs-doubleaux de ceux-ci. Tel est, par exemple, le système suivi dans la construction de l'église de Saint-Michel à Louvain. La fig. 568, qui donne une demi-coupe transversale de cet édifice, fera comprendre cette disposition : ABC est l'arc-doubleau, sur lequel s'appuie l'arc-boutant dissimulé DEFG.

2. **Décoration.** Sous le rapport de la décoration peinte et sculptée, beaucoup plus que sous le rapport architectonique, la période de la renaissance entendue dans le sens le plus large peut se partager en plusieurs styles présentant chacun des caractères distincts. Ces subdivisions s'appliquent tout particulièrement aux productions de l'art français ; et c'est pour cette raison qu'à l'exception de la première, elles portent toutes des noms empruntés à

des rois de France. Il y a : 1<sup>o</sup> le style de la renaissance proprement dite, qui comprend le XVI<sup>e</sup> siècle et la première moitié environ du XVII<sup>e</sup>; toutefois on détache quelquefois de cette époque les années 1610 à 1642, pour leur faire constituer le style Louis XIII; — 2<sup>o</sup> le style Louis XIV (1643-1715); — 3<sup>o</sup> le style Louis XV (1715-1774); — 4<sup>o</sup> le style Louis XVI (1774-1790); — enfin 5<sup>o</sup> le style dit de l'empire (premières années du XIX<sup>e</sup> siècle).

A l'origine de la *renaissance*, les ornements furent, comme l'architecture elle-même, empruntés presque servilement aux monuments de l'antiquité. Les panneaux, les frises, les pilastres et un grand nombre d'autres membres architectoniques se couvrirent, dans les édifices les plus riches, de motifs de décoration fournis par l'art gréco-romain. Les palmettes, les feuilles d'acanthé, les bucranes et les triglyphes reparurent partout. On vit aussi des génies ailés, des figures réelles et fantastiques de toute espèce s'enlacer dans des rinceaux et des enroulements traçant les dessins les plus capricieux. Ces derniers ornements, composés principalement d'après des modèles anciens trouvés à Rome dans les *grottes* ou ruines du palais de Titus, reçurent tout d'abord le nom de *grotesques*, dénomination plus exacte que celle d'*arabesques* qui leur fut donnée plus tard, car les Arabes proscrirent sévèrement de leur décoration toute représentation de la nature animée.

« Le style de la renaissance, dit Schayes, ne se conserva intact que jusque vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle; alors il perdit la pureté de ses proportions; ses grandes lignes furent interrompues par des ressauts, des renflements convexes et concaves, des angles rentrants et sortants; à son ornementation si légère et si gracieuse on substitua de lourds enroulements, des frontons brisés ou enchevêtrés les uns dans les autres, de gros écussons, des guirlandes de gros fruits, des torchères, des candélabres et des vases de la forme la plus tourmentée; aux belles moulures si bien profilées des portes, des fenêtres et des niches de la renaissance, des encadrements composés d'ornements bizarres et contournés. Les colonnes torsées, les colonnes couplées à des pilastres, les colonnes bosselées et les bossages appliqués à toute l'étendue d'une façade, peuvent être considérés comme autant d'innovations de cette époque. » *Histoire de l'architecture en Belgique*, 2<sup>e</sup> éd., II, p. 386.

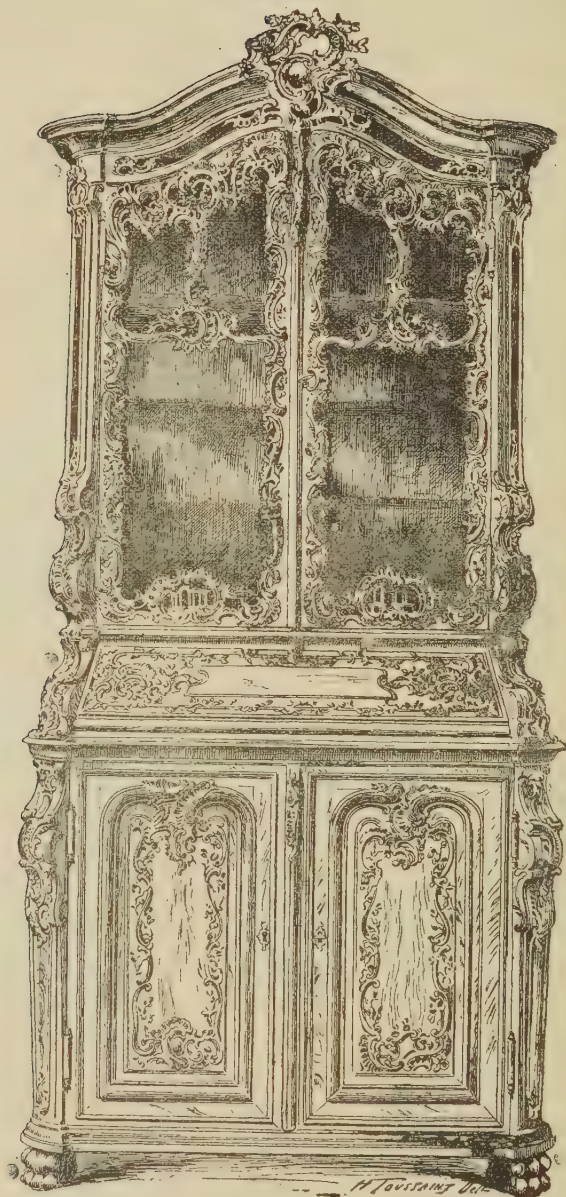
Les ornements du *style Louis XIV* consistent surtout en grands enroulements, en palmes très développées, seules ou mélangées avec des éléments d'ordre architectural, des médaillons, des trophées, etc. « Dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, dit encore Schayes, le goût s'épura. L'ornementation

redevint presque aussi belle et plus riche même qu'elle ne l'avait été sous la renaissance, mais elle diffère essentiellement de cette dernière tant par son application que par son type. La feuille d'acanthé largement dessinée en rinceaux, les palmes, les bouquets de roses, les cornes d'abondance et les guirlandes de fruits et de fleurs en forment la base. Mais le luxe des ornements fut généralement réservé à la décoration intérieure des édifices dont l'extérieur se distingua par une noble simplicité et par la grandeur et la beauté des proportions. » *Histoire de l'architecture*, 2<sup>e</sup> éd., II, p. 386.

Le *style Louis XV*, qui recherche avant tout une élégance exagérée dans les petits détails, tombe dans la mignardise et l'afféterie. La sculpture décorative prodigue les enroulements à feuillages maigres et finement découpés; elle fait un fréquent usage des coquilles ou rocailles, et les mêle à toutes ses compositions. La ligne droite cède la place à la ligne courbe, et souvent la symétrie fait défaut. « Au commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle, dit Schayes, le goût se corrompit de nouveau; on revint, dans le plan et l'élévation des édifices, aux formes contournées et aux lignes brisées. Dans l'ornementation, les grands et nobles contours, les plantes luxuriantes du style Louis XIV se métamorphosèrent en maigres filets se tordant et s'enchevêtrant les uns dans les autres de la manière la plus bizarre et accompagnés de force coquillages, de force amours, ce qui a fait donner à ce style maniéré et plein d'afféterie le sobriquet de style *rocaille* et de style *Pompadour*. » *Histoire de l'architecture*, 2<sup>e</sup> éd., II, p. 386. Les architectes Oppenord et Meissonnier furent les principaux initiateurs du style Louis XV. Ce style se répandit en Autriche et dans beaucoup de parties de l'Allemagne, où il produisit un grand nombre de monuments importants. Les Allemands l'appellent *Zopfstil*.

C'est de l'époque de Louis XV que datent les meubles en chêne connus sous le nom de *meubles liégeois*, et qui comptent parmi les plus belles productions de ce style en Belgique. Bien qu'ils ne fassent pas partie du mobilier ecclésiastique proprement dit, nous ne pouvons toutefois les passer sous silence. Ce sont des buffets, des armoires, des caisses d'horloge, des manteaux et des hottes de cheminée, etc. Les buffets ont souvent deux *corps* (c'est-à-dire parties) superposés, l'inférieur se compose de trois, quatre ou cinq tiroirs, placés les uns au-dessus des autres, ou se ferme au moyen de vantaux pleins en bois; le supérieur, au contraire, a ses vantaux garnis de vitres permettant d'apercevoir le contenu tout en mettant celui-ci à l'abri de l'air et de la poussière. « On fabriquait, dit M. Jules Helbig, en très grande

Fig. 569.



Meuble liégeois de la collection de M. Eug. Poswick, (Style Louis XV.)  
(D'après *L'art ancien à l'exposition nationale belge* de 1880.)



quantité ces buffets : ce n'était pas le meuble de l'aristocratie, mais bien celui de la classe bourgeoise qui possède et qui n'est pas fâchée de faire voir ce qu'elle possède. Dans le dessin général, l'artiste évite les angles ; les surfaces elles-mêmes sont arrondies ; les moulures sont fines, mièvres, capricieuses. » *Catalogue de l'exposition de l'art ancien au pays de Liège en 1881*, v<sup>e</sup> sect., p. 6. La décoration de ces meubles consiste spécialement en rocailles, en festons de fleurs et de fruits, et en oiseaux. Ces mêmes motifs d'ornement se rencontrent sur des caisses d'horloge et de grandes armoires non vitrées, comprises également sous le nom de meubles liégeois.

Nous donnons (fig. 569) un spécimen de meuble liégeois. Cet intéressant objet, de 1760 environ, mesure 2<sup>m</sup>57 de hauteur sur 1<sup>m</sup>16 de largeur.

L'afféterie et la grande recherche qui caractérisent le style Louis XV provoquèrent bientôt une réaction. *Sous Louis XVI* on en revint à des formes moins contournées, moins déchiquetées. La découverte d'Herculanum et la publication des *Antiquités d'Athènes* (voyez ci-dessus, p. 563) contribuèrent à ramener les esprits vers un goût plus sévère, une décoration moins tourmentée ; elles firent revivre les formes classiques de l'art grec et romain, dont des fouilles récentes venaient de mettre au jour des spécimens importants et remarquables. Ce mouvement de retour s'opéra sous l'influence des architectes Servandoni, de Vailly et Soufflot, ainsi que du fondeur Gouttières, qui produisit des œuvres célèbres, et fut l'inspirateur et le guide de la sculpture d'ornement sous Louis XVI, avant l'époque révolutionnaire.

L'époque de la révolution française et du directoire, néfaste pour toutes les branches de l'art, porta chez nos voisins du midi un coup terrible à l'industrie artistique. Lorsque, au commencement de notre siècle, un nouvel état politique se fut définitivement consolidé, son nouveau souverain, vainqueur en Italie et en Égypte, chercha à s'entourer de choses qui lui rappelaient ses campagnes glorieuses. Dans le *style de l'empire* on voit apparaître les griffons, les sphinx, les faisceaux consulaires, les victoires portant des palmes et les couronnes de chêne. Après peu de temps, ces motifs furent presque les seuls admis dans la décoration tant architecturale que mobilière.

3. **Matériaux.** Dans notre pays on employa généralement les mêmes matériaux que pendant la période ogivale ; voyez ci-dessus, p. 28. On se servit aussi du marbre indigène et étranger pour les pavements, les autels, les revêtements des murs intérieurs, et, dans les édifices civils, pour les cheminées. Dans le nord de l'Italie, plusieurs monuments de la renaissance sont

construits en briques; nous citerons à Milan, la coupole de Notre-Dame-des-Grâces, le portail du grand hôpital et le cloître du lazaret; à Venise, à Pavie, à Bologne et dans les villes riveraines de l'Adriatique, un certain nombre de constructions publiques et privées. Au XVIII<sup>e</sup> siècle cependant, on rechercha, dans ces mêmes contrées, le luxe des matériaux. Le marbre se mêla d'abord à la brique; puis le marbre blanc fut seul mis en œuvre; enfin on employa simultanément les marbres de couleurs, le bronze, le porphyre et le serpentín. Sous le rapport de la matière mise en œuvre, rien n'est plus riche que la façade de l'église de la chartreuse de Pavie.

4. **Plan des églises.** La plupart des églises de la renaissance ont, en plan, la forme d'une croix latine. Les chapelles qui longeaient les bas côtés de la nef principale dans les églises ogivales, disparaissent en France, en Belgique et en Allemagne, mais on les conserve en Italie. Le chœur et le transept se terminent généralement par une abside semi-circulaire ou polygone, et présentent, à l'intérieur, une ordonnance de pilastres corinthiens ou composites, entre lesquels sont pratiquées des fenêtres ou des niches. Des arcades en plein cintre, portées sur des colonnes ou des piliers, mettent la nef en communication avec les bas côtés. Les portes, les fenêtres et toutes les baies sont fermées, à leur partie supérieure, par un arc plein cintre.

En Italie, un vaste dôme ou coupole s'élève presque toujours au point d'intersection de la nef et du transept. Cette particularité se voit rarement de ce côté-ci des Alpes. En Belgique, par exemple, on l'observe à la cathédrale de Saint-Aubain à Namur, et à Saint-Pierre à Gand. D'après son plan primitif, l'église de Saint-Michel à Louvain devait aussi recevoir un dôme, mais les points d'appui et surtout les arcs-boutants dissimulés étant trop faibles pour supporter la charge et contre-bouter la poussée de la coupole projetée, force a été, pour prévenir de graves accidents, de surseoir à la construction au moment même où l'on venait de terminer la base du tambour.

On construisit aussi quelquefois, à l'époque de la renaissance, des églises circulaires et polygones.

Les églises de Rome et d'Italie sont beaucoup plus richement ornées à l'intérieur que celles du centre et du nord de l'Europe; elles présentent souvent des décorations exagérées, consistant en fresques, mosaïques, incrustations de marbres de différentes couleurs et dorures éclatantes, prodiguées à l'excès. Ce qui plus est, il arrive fréquemment qu'il y a absence complète d'harmonie entre leur décoration intérieure et extérieure. On trouve des

églises, par exemple l'*Annunziata* à Gênes, qui, vues du dehors, n'ont absolument rien de remarquable, et, à l'intérieur, éblouissent par la richesse indescriptible de leur ornementation.

Le triforium des églises ogivales disparaît à l'époque de la renaissance. D'abord, on lui substitue, pendant quelque temps, une galerie en encorbellement, munie d'un garde-corps ajouré de pierre ou de fer; cependant, bientôt après, sa place est occupée par une simple corniche à saillie assez forte pour permettre de s'en servir comme galerie de circulation autour de la nef, à la hauteur des fenêtres supérieures (église de Saint-Michel à Louvain).

Le monument le plus gigantesque et le plus grandiose qu'ait produit la renaissance est, sans contredit, la basilique de Saint-Pierre-du-Vatican à Rome, dont la construction fut dirigée par les plus grands génies de l'époque. Le Bramante, Raphaël, les deux San Gallo, Peruzzi, Michel-Ange, Vignole, Maderne, et enfin Le Bernin, cet homme dont malheureusement le mauvais goût en fait de beaux-arts est devenu proverbial, y travaillèrent successivement pendant l'espace de plus d'un siècle et demi.

5. *Façades des églises.* Les façades se composent régulièrement de deux, quelquefois de trois ordres de colonnes superposés. L'ordre inférieur, embrassant à la fois la nef et les bas côtés, est plus large que l'ordre supérieur; celui-ci correspond à la seule nef principale, car les combles des bas côtés ne dépassent jamais l'entablement du premier ordre. L'ordre le plus élevé est toujours couronné d'un attique ou d'un fronton triangulaire, surmonté d'une croix et orné, aux angles, d'acrotères portant des vases, des torchères ou des pots à feu. Deux enroulements ou modillons renversés, également décorés de vases et de torchères, remplissent, de chaque côté de l'ordre supérieur, les angles droits produits par la superposition de deux ordres d'inégale largeur. Les colonnes de la façade sont régulièrement engagées au tiers ou à la moitié de leur diamètre. Une ou trois portes, selon l'importance du monument, donnent accès dans la nef principale et dans les bas côtés.

Les Jésuites, dont l'ordre, né au XVI<sup>e</sup> siècle, était devenu très riche et très puissant au XVII<sup>e</sup>, adoptèrent partout cette ordonnance pour les façades de leurs églises. Aussi donne-t-on quelquefois le nom de *style des Jésuites* à l'architecture religieuse de cette époque. La plupart des églises que ces religieux élevèrent en Belgique se distinguent par le luxe de leur ornementation (églises de Saint-Loup à Namur et de Saint-Michel à Louvain).

6. **Voûtes.** Les voûtes ont, comme celles de l'époque précédente, des nervures croisées appareillées, qui, au lieu d'une ogive, décrivent un plein cintre ou un arc surbaissé. Les arcs-doubleaux sont larges et souvent creusés en caissons peu profonds. Au XVI<sup>e</sup> siècle, les voûtes reçoivent encore parfois des peintures décoratives, et leurs clefs portent des pendentifs très saillants et d'un poids considérable. Plus tard on abandonna, en deçà des Alpes, la décoration picturale et on lui substitua parfois des ornements en relief.

La poussée exercée par les voûtes sur les murs de la nef haute fut souvent neutralisée par des arcs-boutants dissimulés, en forme de console renversée ; voyez ci-dessus p. 565. Rarement on y trouve encore des arcs-boutants disposés comme ceux de la période ogivale.

7. **Tours.** Les tours, ordinairement bâties sur plan carré, se composent de deux, trois ou quatre étages superposés et décorés de pilastres ou de colonnes engagés. Plusieurs sont munies d'une balustrade à la naissance de la flèche. Celle-ci prend les formes les plus variées : elle est campanulée, piriforme, pyramidale ou d'une forme plus compliquée encore.

### § 3. — MOBILIER RELIGIEUX.

1. **Autels.** Pendant quelque temps les retables à compartiments multiples, dans le genre de ceux des dernières années de la période ogivale, mais avec des encadrements et des détails dans le goût de la renaissance, restèrent en usage. A cette catégorie appartiennent : 1<sup>o</sup> un autel en bois sculpté qui se trouve dans le collatéral sud de l'église de Bouvignes ; 2<sup>o</sup> un autel en albâtre, dit de la Madeleine, sculpté par Dubreucq le Vieux, à Sainte-Waudru de Mons ; enfin 3<sup>o</sup> le maître-autel en marbre et en albâtre de l'église de Hal. Ce ne fut que vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle qu'un changement radical se produisit dans la forme et dans la disposition des autels. Les retables furent alors remplacés par des portiques copiés sur les arcs de triomphe de l'antiquité, qu'on couronna de frontons aux formes les plus variées. On mit en œuvre les matières les plus riches ; pour les colonnes surtout, on se servit presque toujours de marbres rares et précieux, qu'on faisait venir, à grands frais, des pays les plus lointains. La baie de l'arc de triomphe fut remplie, dans le commencement, par des statues en haut et bas-relief, plus tard par des tableaux de grandes dimensions. Ceux-ci finirent même bientôt par se substituer généralement aux sculptures. Lorsque, au XVII<sup>e</sup> et au



xviii<sup>e</sup> siècle, les formes tourmentées prévalurent dans le système décoratif, les autels aussi furent surchargés d'ornements du plus mauvais goût, et l'on vit apparaître les colonnes torses, en spirale et en tire-bouchon.

Les échafaudages de colonnes, de portiques et de frontons, dressés derrière l'autel proprement dit, s'élancent ordinairement jusqu'à la naissance des voûtes. L'élévation exagérée donnée à ces accessoires fit boucher partout les fenêtres du chevet du chœur dans les églises ogivales, et occasionna des dépenses considérables ayant pour résultat unique de détourner, de la tombe ou autel proprement dit, l'attention des fidèles, pour la rapporter sur ce qui n'est pas du tout l'autel. Cette erreur populaire est, malheureusement, loin d'être dissipée de nos jours. Beaucoup de personnes, même instruites, ignorent que l'autel proprement dit est la tombe seule, et que les accessoires ne portent ce nom qu'abusivement.

Pendant la dernière moitié du xviii<sup>e</sup> siècle, lorsque les formes grecques pures vinrent à la mode, l'autel se composa quelquefois d'une simple tombe à l'antique, accompagnée d'un tabernacle en forme de petit temple carré, circulaire ou polygone.

En Italie, les autels principaux à portiques furent rares pendant la période de la renaissance; dans ce pays on conserva et on conserve encore aujourd'hui, pour ces autels, l'usage des ciboria.

2. **Tabernacles.** L'usage de placer des tabernacles pour la réserve eucharistique sur les autels principaux et secondaires ne se généralisa, en Belgique, que vers la fin du xvi<sup>e</sup> siècle. Jusqu'à cette époque les saintes espèces se conservaient, comme pendant la période ogivale, dans des tabernacles isolés en forme de tour ou dans des armoires pratiquées dans la muraille, derrière ou à côté de l'autel. Il y eut même des contrées, par exemple le diocèse de Bruges, où l'ancienne coutume ne fut abandonnée totalement que bien avant dans le xvii<sup>e</sup> siècle.

On trouve encore aujourd'hui, en Belgique, quelques tabernacles en forme de tour, qui datent de la renaissance. Nous citerons entre autres ceux de Suerbempde près de Tirlemont, de Léau, d'Alost et de l'église de Saint-Jacques à Bruges. Le second, celui de Léau, est le plus remarquable. Ce monument, placé dans le transept nord de l'église, s'élance depuis le sol jusqu'à la naissance de la voûte. Il est formé de dix étages superposés, empruntés aux ordres classiques et ornés d'un grand nombre de groupes et de statues, représentant des scènes et des personnages bibliques. Martin de

Wilre, seigneur d'Oplinter, le fit exécuter à ses frais vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle.

Les tabernacles en marbre et en bois qu'on a placés sur l'autel depuis l'époque de la renaissance se composent régulièrement d'un cylindre creux, richement décoré et relié à la *predella* ou gradin sur lequel on pose les chandeliers, par des enroulements ou des consoles renversées. Le cylindre, fermé, à son sommet, par un toit hémisphérique surmonté d'un crucifix, est partagé en deux ou trois compartiments au moyen d'une cloison pivotant sur son axe vertical. La trop grande analogie qui existe entre le tabernacle pivotant et le tour d'un monastère de femmes ou d'un hospice d'enfants trouvés, rend, nous semble-t-il, trop peu respectueuse cette manière de conserver l'auguste Sacrement de l'autel.

3. **Stalles, boiseries et confessionnaux.** Les sculptures en bois qui décorent plusieurs églises belges du XVII<sup>e</sup> siècle sont, avec les tableaux de quelques grands peintres contemporains, les principales œuvres d'art que nous ait léguées la renaissance en Belgique; car, il faut bien l'avouer, l'architecture belge de cette époque a, sauf quelques rares exceptions, produit des résultats peu satisfaisants et bien inférieurs à ceux que l'on obtenait, vers le même temps, chez la plupart des peuples voisins. C'est dans l'exécution des stalles, des boiseries et des confessionnaux, que la sculpture décorative a de préférence déployé ses talents.

Les dossiers des *stalles* se composent toujours de panneaux de menuiserie ornés de bas-reliefs ou de peintures, séparés les uns des autres par des colonnettes corinthiennes ou composites, portées en encorbellement sur des consoles richement sculptées. Les fûts de ces colonnettes, droits ou en torsade, sont couverts de belles arabesques et de gracieux rinceaux. Les *boiseries* et les *confessionnaux* présentent, sous le rapport de la décoration sculpturale, une grande ressemblance avec les stalles.

Tous ces objets furent exécutés avec le plus de richesse et d'élégance au XVII<sup>e</sup> siècle. Plus tard, surtout à partir du XVIII<sup>e</sup>, ils devinrent souvent d'une insignifiance et d'un mauvais goût déplorables.

Les plus belles stalles de la renaissance que nous possédions en Belgique sont celles de Saint-Paul à Anvers et des églises de Vilvorde et de Soignies; on en trouve aussi de très remarquables dans plusieurs églises de la Flandre. Les boiseries, les confessionnaux et le banc de communion, de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, que l'on voit à l'église de Saint-Michel à Louvain, offrent un

des plus beaux types de ces meubles pour le style de la renaissance; ils sont ornés, non seulement de rinceaux empruntés au règne végétal, mais aussi de statues et de bustes en médaillon. Nous citerons aussi les boiseries et les confessionnaux de l'église de Saint-Loup à Namur.

En France, les stalles et les boiseries de la renaissance sont, sous le rapport de l'art, bien inférieures à celles de la même époque qu'on rencontre, en si grand nombre, dans notre pays. Beaucoup de paroisses rurales de la Flandre possèdent des meubles de ce genre qui figureraient avec honneur dans les cathédrales et les grandes églises françaises.

Ce fut seulement vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle que les confessionnaux, tels que nous les concevons aujourd'hui, furent introduits en Belgique, et ils ne devinrent communs qu'au siècle suivant, après que les évêques en eurent prescrit l'usage sous des peines sévères; voyez ci-dessus, p. 263.

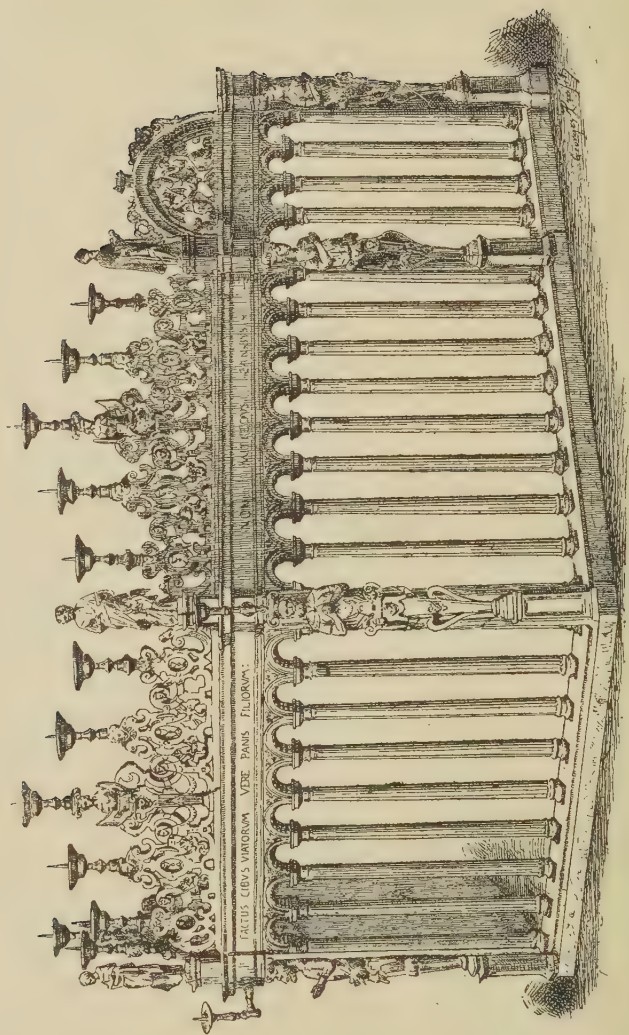
4. *Jubés et clôtures.* Les *jubés* de la renaissance se composent régulièrement de trois arcades en plein cintre, dont les retombées sont reçues sur des colonnes ou des pilastres empruntés aux ordres classiques.

On plaça des jubés à l'entrée du chœur des grandes églises jusque vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. En Belgique, on en éleva quelques-uns de très remarquables par leurs belles proportions aussi bien que par la richesse de la matière; tels sont : 1<sup>o</sup> celui de Sainte-Waudru à Mons, construit en 1545 et démolì à la fin du siècle dernier; 2<sup>o</sup> celui de la cathédrale de Tournai, élevé en 1566, et qui existe encore de nos jours; 3<sup>o</sup> celui de la cathédrale de Bois-le-Duc maintenant abattu, qui datait de 1610 environ et reproduisait exactement l'ancien jubé de Notre-Dame à Anvers; enfin 4<sup>o</sup> celui de Soignies, construit en 1641.

Au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, une réaction violente se produisit contre les jubés, qui, disait-on alors, brisaient les lignes de l'architecture et empêchaient les fidèles de voir le prêtre à l'autel. Plusieurs furent abattus à cette époque; d'autres, transportés, comme ceux de Walcourt et de Tessengerloo, près de la façade occidentale de l'église, servirent de tribune pour les orgues à la façon de nos jubés modernes.

Les *clôtures* destinées à isoler le chœur, à séparer des bas côtés les chapelles voisines ou isoler certaines parties du mobilier, ne furent plus que rarement en fer ou en bois; on les fit, de préférence, en marbre ou en laiton. Elles se composent d'une succession soit de colonnettes classiques, soit de balustres droits ou renversés (d'où leur vient le nom de *balustrade*). Nous donnons

Fig. 570.



Clôture de 1568, servant à isoler la tour sacramentelle de l'église de Saint-Jacques à Louvain.  
(D'après *L'art ancien à l'exposition nationale belge de 1880.*)

(fig. 570) une clôture en laiton qui entoure le beau tabernacle, en forme de tour, de l'église de Saint-Jacques à Louvain; elle est l'œuvre de Jean Veldener, fondeur louvaniste, et date de l'année 1568.

Assez souvent on intercala de grands monuments funéraires dans les clôtures qui séparent le chœur des bas côtés dans les cathédrales et les églises importantes.



5. **Buffets d'orgues.** A l'époque de la renaissance, on donna aux buffets d'orgue des dimensions plus grandes. On les plaça d'abord, dans les églises ogivales, du côté de l'Évangile, au-dessus du triforium, dans la première ou la seconde travée de la nef principale. Plus tard, c'est-à-dire vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, on les établit, comme à Saint-Pierre de Louvain, près du transept, au-dessus de l'entrée d'un des collatéraux du chœur. Enfin, lorsque les dimensions des orgues se furent développées outre mesure, on érigea des tribunes spéciales dans la nef du milieu, près de la façade occidentale de l'église. Les plus anciens buffets d'orgues sont couverts de sculptures décoratives; tel est celui de l'église de Saint-Pierre à Louvain, qui date de 1556.

6. **Chaires à prêcher.** Pendant la période de la renaissance, les chaires à prêcher reçurent des dimensions beaucoup plus grandes que précédemment. Celles du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle sont généralement en bois; mais, à partir du milieu du siècle suivant, on allie parfois le marbre au bois, comme à Sainte-Gertrude de Nivelles et à Saint-Bavon de Gand. Les chaires des églises de premier rang se composent souvent de groupes de statues accompagnés d'arbres, de rochers et d'autres détails pittoresques, et représentant des faits de l'histoire sainte ou ecclésiastique. A cette classe de chaires appartient celle de l'église de Saint-Pierre à Louvain, qui fut exécutée, en 1742, pour les Prémontrés de Ninove; elle représente la conversion miraculeuse de saint Norbert. Le support et la cuve sont formés d'un rocher flanqué de deux palmiers portant l'abat-voix; celui-ci a la forme d'une draperie dont deux anges relèvent les extrémités. Devant la chaire proprement dite et à la hauteur du sol, est figurée la conversion du fondateur des Prémontrés. Le saint se trouve renversé à côté de son cheval, qu'il tient encore par la bride. Il est, comme sa monture, de grandeur naturelle. Dans une grotte taillée sous l'escalier conduisant à la chaire on voit une petite statue assise de saint Pierre.

7. **Tombeaux et pierres tombales.** Au XVI<sup>e</sup> siècle, les cénotaphes se composent encore, comme pendant la période ogivale, d'un socle ou d'un massif en maçonnerie, recouvert d'une grande dalle, sur laquelle on voit la statue du défunt. Autour du socle se trouvent parfois des statuettes abritées sous des arcatures en plein cintre, dont les retombées sont reçues par des colonnettes ioniques, corinthiennes ou composites; d'autres fois, les arcatures et les statuettes sont remplacées par une suite de blasons armoriés. La statue

du défunt est tantôt couchée, tantôt agenouillée sur un coussin ou un prie-Dieu. Cette dernière pose fut la plus commune vers la fin de la période. « Au XVII<sup>e</sup> siècle, dit Schayes, les monuments sépulcraux devinrent d'une composition beaucoup plus compliquée; les sarcophages prirent les formes les plus variées, et les statues du défunt ou de la défunte furent accompagnées d'autres statues allégoriques, telles que la Mort armée d'une faux, des anges, la Foi, l'Espérance, la Charité, etc. Au XVI<sup>e</sup> siècle, les mausolées se trouvent souvent placés sous une arcade richement décorée dans le style de la renaissance, et celui de Guillaume de Croy à Enghien est un des meilleurs types de ce genre. Cette décoration architecturale en application sur les murs d'une chapelle ou des bas côtés de la nef et du chœur se maintint aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, mais, comme de raison, avec les modifications introduites successivement dans l'architecture. Dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, mais plus fréquemment au siècle suivant, on surmonta les tombeaux de pyramides et d'obélisques en demi-relief, décorés du buste en médaillon du défunt. Les cyprès, les colonnes tronquées, les urnes funéraires, les génies tenant un flambeau renversé, toutes réminiscences païennes, devinrent

Fig. 571.



Pierre tombale de 1597, provenant de l'église de Notre-Dame à Namur.

aussi une des décorations les plus ordinaires à cette dernière époque. .... Les mausolées en style de renaissance et remontant au XVI<sup>e</sup> siècle sont peu communs dans nos églises; au nombre des plus beaux on peut compter, outre celui de Guillaume de Croy, ceux d'Antoine de Lalaing, mort en 1530, et de son épouse Isabeau de Culenbourg, dans l'église d'Hoogstraeten, et d'Antoine de Mérode, décédé en 1550, dans l'église de Sainte-Dimphne à Gheel. Ceux des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles sont, au contraire, en très grand nombre; les plus remarquables se voient à Saint-Bavon de Gand, à Saint-Rom-

baut de Malines et à Sainte-Gudule de Bruxelles.» *Histoire de l'architecture en Belgique*, 2<sup>e</sup> éd., II, p. 404.

Le plus beau monument funéraire que nous ait légué l'époque de la renaissance est le mausolée érigé, un peu après le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, dans l'église de la cour (*Hofkirche*) à Inspruck, à la mémoire de l'empereur Maximilien I, mort en 1519. Il se compose d'un cénotaphe haut de deux

Fig. 572.



Pierre tombale de 1533, dans la chapelle de Saint-Martin au château de Namur.

mètres, entouré de vingt-quatre superbes bas-reliefs en marbre blanc, représentant les principaux événements de la vie de l'empereur. Le cénotaphe ou socle carré est surmonté de la statue du défunt agenouillé au milieu des personifications des quatre vertus cardinales, également en bronze. Vingt des bas-reliefs dont nous venons de parler sont l'œuvre d'un artiste belge, Alexandre Colín, de Malines; ils ont été exécutés entre les années 1558 et 1566. Vingt-huit statues colossales en bronze beaucoup plus grandes que nature, se trouvent sur deux rangs aux côtés du monument, entre les colonnes principales de l'église. Ils représentent des empereurs, des rois, des archiducs, des ducs et des princesses de la famille de l'illustre défunt; on y voit entre autres quelques souverains nés en Belgique ou qui y ont régné, tels que Clovis, roi des Francs, Godefroid de Bouillon, Philippe le Bon, Charles le Téméraire, Philippe le Beau, Marie de Bourgogne et Marguerite d'Autriche.

L'usage des pierres tombales fut continué pendant la période de la renaissance et leur nombre ne fit que s'accroître relativement à l'époque précédente. Au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle on les plaça dans les pavements des églises et des cloîtres ; souvent aussi, on les encastra dans les murs, près de l'endroit où l'inhumation avait eu lieu. Les plus anciennes, principalement celles de la deuxième classe, étaient couvertes en partie de figures en haut ou en bas-relief, en partie d'inscriptions. Plus tard on se contenta ordinairement d'une simple inscription accompagnée d'un symbole ou d'une armoirie. Nous donnons (fig. 571) une pierre tombale de l'année 1597, dont la partie supérieure porte en relief la figure du défunt ; il est représenté à genoux devant un crucifix ; saint Martin, son patron, semble le recommander au Seigneur. Sur la partie inférieure on lit : D. O. M. CY DEVANT GIST MARTIN DE BRUXELLES LE JEVNE LEQVEL EST TRESPASSEZ EN LAAGE DE 25 ANS LE 28<sup>e</sup> DE IVIN 1597 PRIEZ DIEV POVR SON AME. Si le défunt était noble, on se contentait parfois de graver ou de sculpter ses armoiries et ses quartiers de noblesse, comme sur la pierre de notre fig. 572, qui date de 1533.

La plupart des pierres tombales étaient en calcaire bleu ou en marbre noir, et souvent on y traçait les inscriptions au moyen d'incrustations de marbre blanc. On trouve aussi quelques dalles funéraires en laiton, dont les traits gravés sont remplis, à froid, d'un émail rouge ou noir.

A partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les inscriptions funéraires commencent fréquemment par la formule païenne D(eo) O(ptimo) M(aximo), ou par les lettres P. M. interprétées PIAE MEMORIAE, mais qui ont le tort de faire trop directement allusion au P(iis) M(anibus) des anciens Romains.

8. **Fonts baptismaux.** Les fonts baptismaux offrent peu d'intérêt ; l'iconographie si riche et si pleine de symbolisme que l'on voyait sur les fonts romans et, parfois encore, sur ceux de la période ogivale, disparut entièrement. Ce sont maintenant de simples vases en marbre, circulaires ou polygones, ayant la forme d'une demi-sphère creuse et aplatie, parfois godronnée, et posée sur un pédicule mouluré. Les couvercles sont de laiton ou de bois.

9. **Orfèvrerie et émailleurie.** Pendant la période de la renaissance, les orfèvres se sont servis principalement des procédés du repoussé, de la ciselure et de la gravure pour orner les objets d'orfèvrerie. Les émaux peints, dont l'usage avait été introduit vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle, ont fourni également aux ateliers de Limoges, d'Augsbourg et de Nuremberg, un puissant



moyen de décoration. Les *Limousins* couvraient le plus souvent de peinture émaillée des plaques métalliques, grandes ou petites, qu'ils transformaient ainsi en tableaux ou en médaillons; les *Allemands* employaient les émaux, non seulement comme les Limousins, pour peindre de petits médaillons, souvent en camaïeu rose, et les appliquer sur les pieds des calices, des ostensoirs et sur d'autres parties de leurs œuvres, mais ils s'en servaient aussi pour faire valoir, au moyen d'une coloration superficielle, certains détails de leurs pièces d'orfèvrerie, par exemple des figures, des feuilles, des fleurs et des rinceaux. Dans ce dernier cas l'orfèvrerie était intimement liée à la sculpture, et s'efforçait, comme elle, de produire un modelé correct de la figure humaine, en prenant pour base l'étude de l'anatomie.

Nous devons aussi mentionner ici les *émaux filigranés* ou *hongrois*, qu'on a fabriqués, du *XV<sup>e</sup>* au *XVIII<sup>e</sup>* siècle, dans la Transsylvanie ou pays de Siebenburgen, formant la partie sud-est du royaume de Hongrie. Ces émaux se rencontrent, en grand nombre, sur les calices, ostensoirs et autres vases sacrés, conservés dans les trésors des églises de l'Autriche-Hongrie et de quelques autres parties de l'Allemagne. Voici les caractères qu'ils présentent : Les alvéoles destinées à recevoir l'émail sont formées non par des bandelettes unies et posées de champ, mais par des espèces de filigranes soudés sur la plaque métallique qu'on veut décorer. La pâte vitreuse ne déborde pas l'alvéole, mais lui reste inférieure; l'émail est, par conséquent, rugueux, et ne peut être poli. Les couleurs dominantes sont le blanc plus ou moins pur, le vert foncé, le bleu sale et le noir.

Des émaux du même genre, mais champlévés et grossièrement exécutés, ont été fabriqués à la même époque et se fabriquent encore de nos jours dans quelques parties de la Russie. La plupart des triptyques et polyptyques portatifs, qu'on rencontre en si grand nombre chez les collectionneurs peu expérimentés, sont décorés au moyen de ces émaux.

Au *XVII<sup>e</sup>* siècle, on s'est servi, à Liège, d'émaux presque semblables pour orner des manches de couteau. En 1881, plusieurs spécimens très intéressants de couteaux avec manches émaillés figuraient à l'exposition de l'art ancien au pays de Liège.

Le goût pour les sujets mythologiques, qui dominait dans les arts aussi bien qu'en littérature, fit sentir son influence même sur l'orfèvrerie religieuse. Les dieux, les demi-dieux et les monstres de l'antiquité païenne furent ressuscités. Ce qui plus est, dans les scènes empruntées à l'histoire de la Bible ou aux légendes des saints, les artistes visaient souvent la reproduc-

tion des héros du paganisme : Dieu le Père revêt les traits du Jupiter ancien ; on croit faire honneur à la sainte Vierge en l'assimilant aux déesses mythologiques ; les anges deviennent des génies déshabillés, et les trois Grâces font l'office de personnifications des vertus théologiques. Au milieu d'arabesques, on voit revivre les Centaures, les Pans, les Sylvains, les Tritons, les Néréides : toutes productions où la nature humaine et la nature animale s'unissent de la façon la plus bizarre. Les instruments du culte se couvrent de toutes ces excentricités, et prennent souvent des dimensions hors de toute proportion.

10. **Calices.** Les orfèvres du XVI<sup>e</sup> siècle abandonnent peu à peu les traditions du moyen âge, et, bien que la forme ancienne de la coupe se conserve encore quelque temps plus ou moins intacte, le calice devient de plus en plus haut. A partir du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, les artistes, donnant un libre cours à leur imagination, oublient complètement les bonnes traditions des temps antérieurs. Le calice atteint ou dépasse souvent la hauteur démesurée de 35 centimètres ; la coupe, munie d'une lèvre, se retrécit parfois de façon qu'à la communion le prêtre est obligé de courber la tête en arrière ; le nœud ne se distingue presque plus de la tige, et le diamètre du pied diminue au point qu'au moindre choc le calice risque de se renverser.

La patène, simple plaque ronde, ne présente plus le moindre enfoncement.

11. **Ciboires.** Les ciboires se distinguent de ceux des époques précédentes par leurs très grandes coupes ; ils sont rarement décorés de ciselures représentant des sujets religieux. A partir du XVII<sup>e</sup> siècle, leur couvercle n'est plus attaché à la coupe par une charnière.

12. **Ostensoirs.** Les ostensoirs en forme de soleil rayonnant furent, pour ainsi dire, les seuls connus à l'époque de la renaissance ; ils ont généralement des dimensions fort exagérées. Les ostensoirs à cylindre de cristal ne se rencontrent guère qu'au XVI<sup>e</sup> siècle. Bien souvent même, on changea plus tard ces derniers en remplaçant le cylindre de cristal par un soleil rayonnant. Dans les ostensoirs précieux, la lunette à soleil rayonnant est quelquefois accompagnée de groupes, de scènes en ronde bosse et de statuettes qui ne cadrent, en aucune manière, avec le Saint-Sacrement. Ces travers se remarquent plus souvent encore dans les ostensoirs modernes.

13. **Reliquaires.** Les grands reliquaires de la renaissance furent le plus souvent en bois peint et doré. On fabriqua encore quelquefois des châsses

en bois, offrant une imitation des églises contemporaines, avec colonnes, entablement, fronton, etc. Souvent aussi, on se servit de bustes de saints en bois peint et doré, qu'on posait sur un soubassement orné de godrons. On enchâssait les reliques au milieu de la face antérieure de ce soubassement, en les plaçant sous verre ou dans un petit reliquaire en métal.

14. **Étoffes précieuses.** Nous aurons à nous occuper ici non seulement des tissus, des broderies et des tapisseries, qu'on connaissait déjà pendant la période ogivale, mais aussi des dentelles, qui devinrent, à l'époque de la renaissance, un des principaux, si pas le principal objet de luxe dans la toilette tant masculine que féminine.

A. *Tissus.* Au XVI<sup>e</sup> siècle, les étoffes dont on se servait pour les vêtements les plus riches étaient le drap d'or ou d'argent, le brocart et les velours de Gènes et d'Utrecht.

Le *drap d'or ou d'argent* est un tissu fait avec des fils recouverts d'or ou d'argent. Lorsque des dessins y sont brochés au moyen des mêmes fils ou de fils de soie, on l'appelle *brocart*. Enfin, si au lieu de fils de soie on se sert de velours, il prend le nom de *velours de Gènes*.

Avant le XVI<sup>e</sup> siècle on connaissait le *velours ciselé*, à la surface duquel on avait enlevé, au moyen de ciseaux, certaines parties du poil pour produire des dessins de fleurs et de rinceaux. Plus tard on parvint à obtenir un résultat analogue en pressant les velours avec une puissante machine à bras ou à eau; c'était là le procédé qui fournit, pendant plusieurs siècles, le *velours frappé*. Le *velours* dit d'*Utrecht* a généralement des poils plus longs que les autres espèces de velours et se distingue par une solidité plus grande.

B. *Broderies.* Les broderies de l'époque de la renaissance peuvent se diviser en deux grandes classes. La première comprend les étoffes brodées ayant conservé leur souplesse et tirant leur valeur de l'agencement artistique des fils d'or, d'argent, de soie ou de laine de différentes couleurs, employés par le brodeur. Les broderies de la seconde classe offrent un aspect sculptural, grâce aux reliefs obtenus en rembourrant les rinceaux, les fleurs, les fruits et les figures dont elles sont décorées; on dirait que le brodeur, oubliant sa mission propre, est allé demander le secours d'un art étranger, qui n'est pas et ne peut être le sien. Inutile d'ajouter, croyons-nous, que la logique demande qu'on prise davantage le brodeur employant des procédés d'exécution dont il dispose légitimement de par la nature même de son art, à celui qui appelle à son secours l'art de la sculpture, art dont les effets nous paraissent incompatibles avec ceux de la broderie bien entendue.

C. *Tapisseries*. Les tapisseries restèrent en usage et gagnèrent même en vogue pendant la période de la renaissance. Jamais les métiers de haute et de basse-lisse ne furent ni plus nombreux ni plus occupés qu'*au XVI<sup>e</sup> siècle*. Le centre de fabrication le plus important à cette époque était Bruxelles, dont les produits devaient leur supériorité non seulement à l'habileté des ouvriers, mais aussi aux soins multiples dont on entourait la préparation et la mise en œuvre des matières servant à la fabrication. Le magistrat communal de la ville ne négligeait aucun moyen pour maintenir la bonne réputation des ateliers bruxellois, qui contribuaient pour une part si grande à la prospérité nationale. Afin d'obtenir des tapisseries irréprochables, il défendit, par un édit du 24 avril 1525, de peindre ou de retoucher au pinceau les carnations des tentures ayant une certaine dimension ; par le même édit il assura, en outre, aux fabricants la propriété artistique de leurs cartons ou dessins modèles, en comminant des peines très sévères pour les contrefacteurs. Trois années plus tard, c'est-à-dire le 16 mai 1528, il promulgua un édit plus remarquable encore : il ordonna que toute pièce fabriquée dans la ville et mesurant plus de six aunes porterait désormais dans la lisière inférieure : d'un côté, la marque du fabricant (fig. 577 et 578) ; de l'autre, un petit écusson entre deux B, initiales du mot Bruxelles (fig. 573 et 574). « L'institution de cette marque, dit M. A. Wauters, constitue une date importante dans l'histoire de la tapisserie, de même que la substitution, aux marques ou monogrammes des fabricants, du nom entier de ceux-ci, vers l'an 1600, en constitue une autre. Grâce à cette seule donnée, on peut diviser les tentures de Bruxelles, bien entendu lorsque l'encadrement en est resté intact, en trois catégories : 1<sup>o</sup> les pièces sans marque aucune, antérieures à l'année 1528 ; 2<sup>o</sup> celles qui, avec la marque de Bruxelles, n'ont qu'un monogramme ; coutume qui disparut dans les premières années du XVII<sup>e</sup> siècle ; 3<sup>o</sup> celles où le fabricant a mis son nom en entier, usage dont il n'existe pas, je pense, d'exemple au XVI<sup>e</sup> siècle ». *L'art ancien à l'exposition nationale*, p. 217.

Le 16 mai 1544, l'obligation de la marque fut étendue par le gouvernement à toutes les villes des Pays-Bas. « En 1544, dit M. Müntz, un édit célèbre, promulgué par Charles-Quint, consacra et généralisa ces mesures. Nous y remarquons les dispositions suivantes : défense de fabriquer des tapisseries en dehors de Bruxelles, de Louvain, d'Anvers, de Bruges, d'Audenarde, d'Alost, d'Enghien, de Binche, de Lille, de Tournai et autres villes franches où le métier est organisé et réglé par des ordonnances. Dans les pièces valant plus de 24 sous l'aune, la chaîne doit être de fil de laine de Lyon, d'Es-



pagne ou d'Aragon, de sayette, de fil fait à la quenouille ou de matières analogues, bien dégraissées et teintées au moyen de couleurs solides. Chaque pièce doit être d'un seul morceau. Le règlement ajoute que *le maistre ouvrier faisant telle tapisserie ou la faisant faire, sera tenu de faire ouvrer sur l'un des boutz d'icelle et au fond de la dicte tapisserie sa marque ou enseigne : et auprès d'icelle, telles enseignes que la dicte ville ordonnera à fin que par telles enseignes et marques soit cogneu que ce soit ouvrage de la dicte ville et d'un tel maistre ouvrier, et venant au prix de vingt et quatre patars susdictz (l'aune) et au dessus.* » *La tapisserie*, p. 194.

Voici quatre marques de villes : la fig. 573 reproduit celle de Bruxelles ; au sujet de laquelle il est à remarquer que le second B est parfois retourné de manière à présenter ses deux boucles du côté de l'écusson (fig. 574). La

Fig. 573.      Fig. 574.      Fig. 575.      Fig. 576.      Fig. 577.      Fig. 578.



Marques des villes  
de Bruxelles.      d'Anvers.      de Tournai.      Monogrammes  
de fabricants.  
(D'après *L'art ancien à l'exposition nationale belge de 1880.*)

marque d'Anvers (fig. 575) consiste dans une main accostée d'une fleur de lis ; celle de Tournai (fig. 576) dans une tour. Enfin nos fig. 577 et 578 donnent deux exemples de monogrammes de fabricants, non encore déchiffrés.

Dans la composition de ses cartons, la tapisserie suit à peu près les mêmes principes artistiques que la peinture de tableaux. Marchant sur les traces et, en quelque sorte, à la suite de celle-ci, elle abandonne le style conventionnel qui avait été en usage pour les arts du dessin jusqu'au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, et lui substitue la recherche de l'illusion produite par la perspective linéaire et aérienne. C'est ainsi, par exemple, que les figures, au lieu d'être, comme précédemment, étagées les unes au-dessus des autres, se coordonnent, se groupent de manière à former des scènes d'une netteté parfaite. Dans la coloration, les mêmes tendances s'observent : les nuances cherchent à se substituer aux couleurs si nourries, si franches, si éclatantes de la période ogivale. Dès le premier quart du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, le style traditionnel ancien était presque complètement perdu : à l'art ogival s'était substitué celui de la renaissance. Chaque tenture ne renferme plus qu'un seul sujet, tandis qu'au- paravant, les compositions étaient souvent multiples, c'est-à-dire formées de

plusieurs sujets différents, groupés sur une même tapisserie sans séparation ni cadre facilement saisissable.

Pendant la période ogivale les tapisseries reproduisaient des sujets religieux et, quelquefois aussi, des figures allégoriques ou des romans de chevalerie. A mesure qu'on avance dans le XVI<sup>e</sup> siècle, les scènes religieuses deviennent plus rares ; elles cèdent la place à des représentations se rattachant à la mythologie païenne ou à l'histoire ancienne des Grecs et des Romains.

Un fait qu'il ne nous est pas permis de passer sous silence prouve la grande réputation dont jouissaient les ateliers bruxellois dès le commencement du XVI<sup>e</sup> siècle. Lorsque, en 1515, le pape Léon X voulut faire exécuter les cartons dressés par Raphaël pour la décoration de la chapelle sixtine et la salle du consistoire au Vatican, il s'adressa à un tapissier bruxellois. C'est Pierre Van Aelst, dit d'Enghien, qui fut honoré par le souverain pontife de la commande d'une suite de dix tentures représentant des sujets empruntés à la vie du Sauveur et des apôtres. Ces tapisseries, connues sous le nom d'*Actes des apôtres* et mesurant, avec les bordures, environ 4<sup>m</sup>80 de haut sur 42<sup>m</sup> de long, sont encore conservées aujourd'hui au Vatican. Les cartons originaux de Raphaël, à l'exception de trois, restèrent à Bruxelles, dans la famille du peintre Van Orley, jusqu'en 1630, époque à laquelle Charles I, roi d'Angleterre, en fit l'acquisition ; ils font actuellement partie des riches collections du Kensington museum à Londres. Avant leur départ pour l'Angleterre, ils ont été reproduits plusieurs fois et à différentes époques, soit par Van Aelst lui-même, soit par des confrères. Quelques-unes de ces reproductions sont parvenues jusqu'à nous ; il en existe de très bonnes au palais royal de Madrid, dans les musées de Dresde et de Berlin, à Vienne, et dans la cathédrale de Lorette.

« Les *Actes des apôtres*, dit M. Müntz, ne sont pas les seules tapisseries que Pierre Van Aelst ait exécutées pour la cour pontificale. Les *Scènes de la vie du Christ*, exposées au Vatican, et à côté d'elles, sortent également de ses ateliers. Nous n'insisterons pas sur cette tenture, qui ne se recommande ni par la beauté de la composition ni par la finesse du tissage ; il nous suffira de dire que, commandée par Léon X, qui chargea les élèves de Raphaël d'en composer les cartons en se servant de quelques esquisses laissées par le maître, elle fut achevée sous le règne de Clément VII, vers 1530. »  
*La tapisserie*, p. 204.

Outre Pierre Van Aelst dont nous venons de parler, nous citerons encore

comme tapissiers bruxellois célèbres du XVI<sup>e</sup> siècle : Pierre, Henri et Guillaume De Pannemaker, Gabriel Van der Tommen et François Geubels.

Pendant la dernière moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, la tapisserie bruxelloise déclina sensiblement à cause des troubles religieux qui déchirèrent la Belgique. « Lourdeur et vulgarité, dit M. Müntz, tels sont les traits distinctifs des cartons qui prennent naissance à cette époque; ces défauts sont encore aggravés par une exécution de plus en plus sommaire, des procédés de plus en plus expéditifs (on constate l'extension prise à ce moment par le procédé dit de la basse-lisse qui permet de travailler un tiers plus vite que celui de la haute-lisse). A la place des délicieuses guirlandes de fleurs et de fruits de la fin du XV<sup>e</sup> et du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, on ne rencontre plus que des bordures de courges, de navets, d'oignons, entremêlés de figures allégoriques, aussi banales qu'incorrectes. Le tissu perd sa finesse, le coloris son éclat et son harmonie; la tapisserie bruxelloise pourra végéter longtemps encore; dès ce moment elle a perdu la supériorité. » *La tapisserie*, p. 222.

Les ateliers de tapisserie des autres localités des Pays-Bas étaient loin d'égaliser en prospérité ceux de Bruxelles; plusieurs villes même, par exemple Tournai et Arras, virent décliner sensiblement leur industrie au XVI<sup>e</sup> siècle. Anvers était plutôt un dépôt commercial qu'un centre de production. Dès le XV<sup>e</sup> siècle, les marchands anversois, dont les relations commerciales étaient nombreuses, expédiaient des tapisseries dans toutes les directions. Au XVI<sup>e</sup> siècle, ce commerce prit une plus grande extension encore.

Dans les pays autres que la Belgique, il n'y avait guère d'ateliers considérables, si ce n'est en Italie, notamment à Florence, où nous trouvons une manufacture fondée par les Médicis et dirigée par des tapissiers flamands : en 1539, par Nicolas et Jean Karcher; en 1546, par Jean Van der Roost; et en 1570, par Jean Van der Straeten, nommé aussi Le Stradan, de Bruges.

Au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle, une multitude de causes faisaient craindre pour l'avenir de l'industrie bruxelloise, jadis si florissante. La principale était, sans contredit, la concurrence que plusieurs pays étrangers cherchaient à lui faire en établissant des manufactures officielles. Presque tous ces établissements furent fondés avec le concours de maîtres et d'ouvriers recrutés en Belgique, comme le prouvent les faits suivants :

1. Dès l'année 1601, on trouve à *Paris* des tapissiers flamands, au service du roi Henri IV.

2. En 1604, Maximilien, duc de Bavière, parvient à décider Jean Van der Biest, d'Enghien, et six autres maîtres brabançons à s'établir à *Munich*.

Les tentures fabriquées dans cet atelier, qui fut supprimé dès l'année 1615, existent en partie au musée national de Munich.

3. Au même moment (1604) vingt-six tapissiers flamands, probablement appelés par le roi Christian IV, se rendent en *Danemark*, pour y exercer leur industrie.

4. En 1607, Henri IV, roi de France, attire encore à *Paris* des flamands, parmi lesquels on cite François de la Planche et Marc Coomans.

5. En 1620, Jacques I, roi d'Angleterre, enrôle une cinquantaine de tapissiers flamands, les établit à *Mortlake* dans le Surrey, et place à leur tête un certain François Crane.

6. Vers 1630, un ouvrier flamand, du nom de Michel, travaille à *Rome*, dans la manufacture pontificale, fondée à cette époque.

Désireux d'atténuer autant que possible les dommages que cette concurrence multiple causait à l'industrie belge, les archiducs Albert et Isabelle, qui régnaient alors dans nos provinces, cherchèrent à arrêter l'embauchage des tapissiers pour l'étranger et accordèrent de nouvelles franchises aux fabricants et aux ouvriers. « Grâce à ces mesures, dit M. Alph. Wauters, la tapisserie bruxelloise connut une nouvelle période de splendeur, qui dura pendant près d'un siècle et qui atteignit son apogée à l'époque des archiducs. Ces princes firent l'acquisition d'un grand nombre de tentures et accordèrent aux tapissiers des subventions annuelles, qui s'élevèrent quelquefois à 13,000 florins. Après la mort de l'infante, les circonstances devinrent plus difficiles; elles empirèrent encore pendant les guerres que Louis XIV fit à l'Espagne et dont la Belgique surtout fut le théâtre. La tapisserie dans nos provinces et, en premier lieu, celle de Bruxelles dut surtout ses nouveaux succès à l'auréole de gloire qui entoura alors l'école de peinture des Pays-Bas. Cette école était devenue la première de l'Europe. Celles d'Italie compétaient encore de grands maîtres, mais d'un mérite bien moindre que leurs prédécesseurs; l'école allemande avait rapidement décliné, tandis que l'école française ne faisait que commencer; quant aux peintres espagnols, se consacrant uniquement à la peinture religieuse et au portrait, ils rayonnaient peu hors de la péninsule ibérique. Les flamands et les hollandais, au contraire, abordaient avec un égal succès tous les genres et travaillaient avec une activité fébrile, comme pour combler les pertes nombreuses qu'une lutte de quarante années avait causées au pays. A leur tête Rubens produisait sans relâche ces chefs-d'œuvre que l'on rencontre si nombreux dans tous les grands musées. Mettant au service des fabricants de Bruxelles cette fécon-



dité restée jusqu'à présent sans égale, il exécutait pour eux une foule de cartons, dont quelques-uns existent encore, comme ceux de la *Vie de Décius*, que l'on voit à Vienne dans la galerie Lichtenstein, et qui furent exécutés plusieurs fois en tapisserie, principalement chez Jean Raes, l'un des haut-leliers les plus renommés de l'époque. Il peignit aussi, pour le palais des souverains de Bruxelles, une suite de grandes compositions représentant le *Triomphe de l'Église* ». *L'art ancien à l'exposition nationale belge*, p. 228.

Pendant la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, la tapisserie bruxelloise commença à languir, non seulement parce que, dans sa fabrication, elle ne suivait plus les bonnes traditions artistiques, mais surtout par la fondation, en France, de la manufacture royale des Gobelins, faite en 1662 par Louis XIV. La direction de cet établissement fut confiée au peintre Le Brun, qui avait sous lui un personnel nombreux, en tête duquel figurait, entre autres, Jean Jans, habile tapissier originaire d'Audenarde, fixé à Paris depuis 1650 avec bon nombre d'ouvriers flamands. La concurrence de la fabrique des Gobelins porta le coup mortel aux ateliers de Bruxelles. Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette ville ne comptait plus que huit fabricants; en 1764, il n'y en avait plus que deux; enfin, quatre années plus tard, il n'en restait plus qu'un seul, nommé Jacques Van der Borghst ou a Castro, avec lequel s'éteignit, en 1794, le dernier atelier bruxellois.

Comme nous venons de le dire, à l'origine les ateliers des Gobelins avaient pour chef du personnel un tapissier d'Audenarde. Cette ville, qui comptait déjà des métiers de tapisserie au XV<sup>e</sup> siècle, a produit, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup>, des tentures d'un genre particulier, connues sous le nom de *verdures*. Elles reproduisent, non des scènes historiées, mais des paysages relevés par quelques petites figures d'hommes et d'animaux, ainsi que par des vues lointaines de châteaux. Leur nom leur vient de cette circonstance que les tons vert foncé y dominent généralement. L'industrie de la tapisserie disparut à Audenarde en 1772.

Notre intention n'est pas de faire ici l'histoire de la manufacture des Gobelins, dont tout le monde connaît les produits hors ligne. Seule, avec les fabriques de Beauvais et d'Aubusson, elle a survécu à la tourmente révolutionnaire de la fin du siècle dernier. « Tel était, dit M. Müntz, au XVIII<sup>e</sup> siècle, de l'autre côté du Rhin, le prestige de notre grande manufacture nationale, que le mot de Gobelin devint synonyme de tapisserie de haute ou de basse lisse; il a conservé jusqu'aujourd'hui cette signification ». *La tapisserie*, p. 342. Nous comprenons que les Allemands, qui n'ont

jamais excellé dans la fabrication des tentures, appellent *Gobelins* toutes les tapisseries indistinctement, de quelque époque ou de quelque pays qu'elles soient ; mais, chose que nous ne pouvons admettre et contre laquelle nous protestons de toutes nos forces, c'est que cette substitution arbitraire de noms soit admise en Belgique, le berceau même de la tapisserie ; que cet abus de langage dans la qualification des chefs-d'œuvre d'une des branches les plus glorieuses de notre ancienne industrie nationale soit toléré par nous Belges, dont les ancêtres ont porté l'art du tapissier à sa plus haute expression artistique, et l'ont enseigné non seulement aux Français mais à toutes les autres nations.

D. *Dentelles et guipures*. Les *dentelles* sont des réseaux très fins en fil de lin, de coton, de soie, d'argent ou d'or. Elles prennent souvent la forme de bandes ou bordures *dentelées* (d'où le nom de *dentelles*), destinées à garnir les vêtements religieux et profanes. Parfois, cependant, elles constituent des objets de toilette indépendants : ce sont alors des voiles, des écharpes, des cols, des collerettes, etc. Lorsqu'elles sont composées de fils métalliques, elles servent comme bordures pour les étoffes de soie, avec les vives couleurs desquelles elles s'harmonisent parfaitement.

Dans la plupart des dentelles on distingue deux parties : les ornements et le fond sur lequel ces ornements se détachent. Les ornements sont désignés sous le nom de *fleurs*, lors même qu'ils représentent un tout autre objet. La fleur reçoit aussi le nom de *plat*, lorsqu'elle est exécutée au fuseau. Le fond, appelé quelquefois *champ* ou *treille*, est formé d'un réseau régulier à mailles très petites, le plus souvent hexagones.

Quelques dentelles, notamment les points de Venise, d'Espagne, et un nombre considérable de guipures s'exécutent sans fond : leurs fleurs sont rattachées les unes aux autres par de petits liens irréguliers appelés *brides*, composés d'un certain nombre de fils, et quelquefois munis, de distance en distance, de petits appendices connus sous le nom de *picots*. Ces liens sont couverts de points noués ou de boutonnière dans les dentelles faites à l'aiguille, et simplement tressés dans les dentelles au fuseau.

Le mot *guipure* a une signification peu précise. Primitivement la guipure était une sorte de dentelle faite de cartisane et de soie tordue. La cartisane consiste dans une petite lanière de parchemin très mince destinée à être recouverte de soie, d'or ou d'argent ; lorsqu'on l'employait, elle produisait des reliefs. La soie enroulée autour d'un gros fil ou cordonnet était aussi

appelée *guipure*. Plus tard le nom de *guipure* fut donné aux dentelles en fils de lin dont les fleurs sont dessinées d'une manière vague et indécise. « Le nom de *guipure*, dit M<sup>me</sup> Bury-Palliser, est maintenant appliqué bien ou mal dans une mesure si large, qu'il est fort difficile d'en préciser la signification ». *Histoire de la dentelle*, p. 25.

*Sous le rapport des procédés d'exécution* les dentelles peuvent être rangées en quatre classes principales : le *lakis*, la *dentelle à fil tiré*, la *dentelle à l'aiguille* et la *dentelle au fuseau*.

a) Le *lakis* se compose d'un réseau filoché à mailles carrées ou losangées, sur lequel les dessins sont brodés ou, comme on dit, reprisés à points comptés. On l'employait beaucoup pour les garnitures de lit et les nappes d'autel.

Presque tous les *lakis* sont en fils de lin blancs. Il y en a toutefois aussi — et ce sont généralement les plus anciens, — en soie de différentes couleurs.

b) La *dentelle à fil tiré* n'est qu'une broderie à l'aiguille, faite sur un morceau de toile unie très fine, dont on a enlevé en *tirant* un certain nombre de fils, pour le transformer en une espèce de canevas résillé et ajouré, presque semblable au canevas dont se servent nos brodeuses modernes. Les fils conservés sont ensuite amincis ou transformés par la broderie de manière à présenter les dessins les plus gracieux et les plus variés. Ce procédé s'appelle en italien *punto tirato* et en anglais *drawnwork*.

Outre ce point il en est encore quelques autres, notamment le point coupé, le *punto tagliato* des Italiens ou le *cutwork* des Anglais. Celui-ci est de deux espèces. La première, qui présente une grande analogie avec le point ou fil tiré, en diffère toutefois parce que, au lieu de transformer toute la toile en canevas, elle en réserve et laisse intactes certaines parties, qu'elle circonscrit et entoure de points de boutonnière pour les couvrir ensuite de broderies.

C'est principalement par le procédé du point coupé, tel que nous venons de le décrire, qu'on obtient la dentelle à fil tiré, où l'on distingue facilement les parties épargnées de celles où les fils sont enlevés. L'industrie de cette dentelle était autrefois très prospère en Belgique à Dinant et aux environs de cette ville. Le travail pour la faire est long et difficile ; aussi exige-t-il, chez la personne qui l'entreprend, une patience à toute épreuve, une grande habileté, des mains délicates et exercées.

Pour obtenir la seconde variété de point coupé, on dessine en couleur, sur la toile, le dessin que l'on veut reproduire, et on l'entoure de points de feston ; il ne reste plus alors qu'à enlever au moyen de ciseaux les parties de la

toile qui doivent être ajourées. Nos brodeuses modernes sont toutes familiarisées avec ce travail qui est d'une très grande simplicité.

Le *punto tagliato* a encore une troisième signification que nous faisons connaître ci-dessous, p. 593.

c) La *dentelle* ou *point à l'aiguille* (en anglais *needle point*) est, comme son nom même l'indique, entièrement travaillée à l'aiguille d'après un dessin ou patron tracé d'ordinaire sur un morceau de parchemin. Cependant on se sert quelquefois d'un lacet tissé pour former les lignes sinueuses des fleurs ; ce lacet, ainsi plissé, est définitivement fixé au moyen de brides picotées, et les intervalles trop grands sont remplis avec des fleurs brodées à l'aiguille.

d) La *dentelle au fuseau* est tressée sur un carreau ou coussin au moyen de fils enroulés sur de petites bobines appelées *fuseaux*. Le carreau se compose d'une planchette carrée ou ovale rembourrée de manière à former un coussin ; l'ouvrière le place sur ses genoux. On fixe sur le carreau une bande de parchemin portant le dessin à reproduire formé par des piqûres. Dans ces piqûres on enfonce des épingles qui pénètrent dans le coussin. Les fils qui doivent entrer dans la composition de la dentelle sont dévidés sur des fuseaux, petits ustensiles de bois, menus et allongés, terminés à leur extrémité supérieure en forme de bobine pour recevoir le fil. Chaque fil a son fuseau ; en tordant et en tressant ces fils on forme le fond de la dentelle ; les fleurs ou ornements s'obtiennent en croisant les fils à la façon des tissus. Dans certaines dentelles, par exemple dans celle de Malines, on entrelace au fil du réseau un fil particulier plus gros, qui suit les contours du dessin tracé sur le patron. Ce fil est destiné à accentuer les ornements.

Les noms flamand de *kussekant* et anglais de *pillow lace* (c'est-à-dire *dentelle au coussin*), employés pour désigner la dentelle au fuseau, sont empruntés au coussin dont on se sert pour la travailler.

On a l'habitude de désigner les différentes variétés de dentelles à l'aiguille et au fuseau par les noms des pays et des villes où elles ont été fabriquées *couramment* aux siècles passés.

Dans certaines villes, à Venise et à Argentan par exemple, la dentelle était communément faite à l'aiguille ; dans d'autres, comme à Malines et à Valenciennes, on ne se servait que de fuseaux ; enfin, il y avait des localités, telles que Bruxelles, où les deux procédés étaient employés simultanément dans une seule et même dentelle. De plus, les différentes villes, même celles qui suivaient le même procédé de fabrication, ne produisaient



cependant pas les mêmes dentelles. Cette variété avait plusieurs causes : d'abord la qualité différente de la matière première mise en œuvre ; ensuite, certains changements de détail dans le procédé technique ; enfin, le caractère particulier des fleurs et la manière de les exécuter soit en plat, soit en relief.

Voici les principales variétés de dentelles avec leurs caractères distinctifs :

a) La *dentelle de Venise* est généralement faite à l'aiguille.

Les *plus anciennes dentelles de Venise* remontent au XVI<sup>e</sup> siècle et présentent souvent l'aspect d'une bordure munie d'une succession de dentelures triangulaires ou cintrées ; les dessins tracés par les ornements sont presque toujours géométriques. De ce nombre est la *reticella*, qui a reçu ce nom parce que son réseau offre quelque analogie avec un filet à mailles, *rete*.

La *reticella* s'exécutait quelquefois sur un réseau obtenu par le système du fil tiré, c'est-à-dire en enlevant et en réservant alternativement, dans un morceau de toile, un certain nombre de fils de la trame et de la chaîne. D'autres fois elle s'exécutait sans l'aide de réseau-canevas subjacent ; et dans ce cas elle s'appelle *punto in aria*, point en l'air.

Au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle on se mit à fabriquer, à Venise, des dentelles dont le dessin imite un lacet ou ruban contourné sur lui-même et réuni par des brides à picots. Cette variété, une des plus belles parmi les dentelles vénitiennes, porte le nom de *point de Venise* proprement dit. Lorsque les lacets sont étroits et les fleurs irrégulières, on l'appelle également *point de neige*, à cause de son aspect floconneux.

Vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle apparaît la dentelle appelée *gros point de Venise*, en italien *punto tagliato a fogliami*, c'est-à-dire point coupé orné de feuillages. Cette dentelle, où l'on voit des rinceaux largement traités et exécutés en relief, n'a rien de commun avec le *punto tagliato* proprement dit, dont nous avons fait connaître les deux espèces ci-dessus, p. 592 ; car son procédé d'exécution se rapporte au point en l'air et non pas au point coupé.

Une variété de ce point de Venise est le *point à la rose*, ainsi nommé à cause de la présence, dans les ornements, de petites rosettes à pétales régulières.

Dans quelques dentelles, qui constituent des imitations du gros point de Venise, les dessins principaux sont formés par des lacets tissés.

On a aussi fabriqué à Venise, mais exceptionnellement, des dentelles au fuseau. Les Italiens les nomment *merletti a fusi* ou *a piombini*.

Les autres villes de l'Italie septentrionale, notamment Gênes, Milan et Burano, ont produit, au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, des dentelles qui présentent beaucoup de ressemblance avec les fabrications vénitiennes.

b) *Dentelles ou guipures de Brabant et de Flandre*. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, on a fait, en Belgique, beaucoup d'imitations du point de Venise ou point de neige. Ces imitations, exécutées au fuseau, ont un aspect plus souple et plus plat que les originaux vénitiens, qui sont des travaux à l'aiguille. Elles ont généralement, comme ceux-ci, la forme de rubans sinueux reliés par des brides à picots. La ville de Bruges fut un des principaux centres de cette fabrication.

Plus tard Bruges et la Flandre ont produit des dentelles au fuseau, connues sous le nom de *guipures de Flandre*, dans lesquelles dominent de grandes fleurs et des rinceaux à contours souvent assez vagues.

c) La *dentelle de Bruxelles* est une des plus estimées ; elle se distingue par la beauté de son fond, l'élégance et la perfection de ses fleurs. Le fil qui entre dans sa composition est d'une ténuité extraordinaire et d'une cherté excessive ; il se vend de 4,000 à 6,000 francs la livre. On le file dans des caves ou des endroits humides, afin qu'il ne se rompe pas pendant l'opération et que la lumière du jour ne puisse exercer sur lui aucune action nuisible. C'est là le fil dont on se servait autrefois. On ne l'emploie plus de nos jours que pour des dentelles faites sur commande et le plus souvent destinées à passer dans les corbeilles de mariage des impératrices, des reines et des princesses. Le fil actuellement en usage est un produit mécanique des filatures anglaises ; il ne peut, en aucune façon, soutenir la comparaison avec les fils anciens.

Dans la dentelle de Bruxelles proprement dite, les fleurs seules sont à l'aiguille. On les applique ensuite sur un fond uni réticulaire. Fait au fuseau, ce fond reçoit le nom de *drochel* ; fait à la mécanique, il s'appelle *tulle*. Depuis 1847, on a commencé également à faire du fond à l'aiguille pour les dentelles les plus précieuses.

Beaucoup de mains concourent à la confection des dentelles de Bruxelles. Le travail est distribué à plusieurs catégories d'ouvrières qui, faisant toujours les mêmes opérations, acquièrent en peu de temps une grande expérience et une rare habileté ; cette division du travail ne contribue pas peu à la perfection des produits. « Chacune de ces ouvrières, dit M<sup>me</sup> Bury-Palliser, dans son *Histoire de la dentelle*, p. 111, a son nom comme sa fonction : ainsi la *drocheleuse* (*drocheleresse*) fait le vrai réseau, la *dentellière* proprement dite (*kantwerkersse*) est chargée de l'engrelure, la *pointeuse* (*naaldwerkersse*) fait les fleurs à l'aiguille, la *plateuse* (*platwerkersse*) fait les fleurs au fuseau, la *fonceuse* (*grondwerkersse*) s'occupe des jours dans les fleurs, la *jointeuse* ou *attacheuse* (*hechtwerkersse*) unit les différentes parties du fond, et la *striqueuse* ou *appliqueuse* (*strikkersse*) coud les fleurs sur le fond. Le dessin est choisi par le fabricant, qui coupe le parchemin en plu-

sieurs morceaux et le distribue à chaque ouvrière, laquelle n'a qu'un travail tout tracé à exécuter. Toute la responsabilité repose sur le maître qui choisit également le fil, le réseau, et seul connaît l'effet que doit produire l'ensemble du travail. »

La dentelle de Bruxelles que nous venons de faire connaître ne date que de la fin du XVIII<sup>e</sup> ou des premières années du XIX<sup>e</sup> siècle. Auparavant l'exécution des fleurs à l'aiguille et leur application sur du drochel étaient entièrement inconnues à Bruxelles; les dentelles s'y faisaient aux fuseaux, comme dans presque toutes les autres villes de la Belgique. Dans ces dentelles anciennes, connues sous le nom de *vieilles Bruxelles*, les fleurs et le fond étaient travaillés en même temps.

L'ancienne dentelle de Bruxelles est quelquefois désignée sous le nom de *point d'Angleterre*. « En 1662, dit M<sup>me</sup> Bury Palliser, le Parlement anglais, alarmé des sommes considérables qui passaient à l'étranger pour l'achat des dentelles, et voulant protéger la fabrication anglaise de la dentelle au fuseau, prohiba l'importation de toute espèce de dentelle. Les marchands de dentelles anglais, fort embarrassés pour fournir de point de Bruxelles la cour de Charles II. invitèrent des ouvrières flamandes à venir établir en Angleterre des manufactures spéciales. L'entreprise cependant ne réussit pas : le pays ne produisait pas l'espèce de lin convenable, et la dentelle était de qualité inférieure. En conséquence, les marchands adoptèrent un expédient beaucoup plus simple. Possédant les capitaux nécessaires, ils achetèrent les plus belles dentelles de Bruxelles, les firent entrer en contrebande, et les vendirent sous le nom de *point d'Angleterre* ou *point anglais*. Les détails de la prise faite par le marquis de Nesmond en 1678 d'un navire chargé de dentelles de Flandre à destination de l'Angleterre, donneront quelque idée de l'étendue de ce genre de contrebande : la cargaison se composait de 744,953 aunes de dentelle, non compris les mouchoirs, les cols, les fichus, les tabliers, les jupons, les éventails, les gants, etc., le tout garni de dentelles. A partir de cette époque, le nom de dentelle de Bruxelles semble disparaître : il n'y a plus que du prétendu point d'Angleterre, et quoiqu'on sût bien ce qu'il en était, le mot prévalut. Toutefois, en consultant les inventaires royaux du temps, à Londres, nous n'avons trouvé aucune mention de point d'Angleterre, tandis qu'en France, les gazettes de modes appellent l'attention du lecteur sur « les corsets chamarrés de point d'Angleterre », sur les vestes, gants et cravates garnis du même point ». *Ibid.*, p. 106.

d) La *dentelle de Malines* est entièrement faite au fuseau; on l'exécute d'une seule pièce, c'est-à-dire fleurs et fond ensemble. Ce qui caractérise les

fleurs de la Malines, c'est un gros fil plat qui circonscrit les fleurs et leur donne l'aspect d'une broderie. Les mailles sont régulièrement plus petites que celles de la Bruxelles. On la fabriquait autrefois à Anvers, à Lierre et à Turnhout, aussi bien qu'à Malines. C'est une des plus jolies dentelles, qui, par sa légèreté et sa transparence, produit beaucoup d'effet. Aussi les poètes anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle l'ont-ils surnommée la « *reine des dentelles* ». Sa fabrication est à peu près abandonnée de nos jours.

La *dentelle d'Anvers* ne diffère guère de la Malines. Nous devons toutefois mentionner, comme propres à Anvers, les garnitures appelées *pottekant*, *dentelles à pots*, à cause du vase de fleurs qui figure dans leur dessin.

Quant au *trollekant*, également attribué à Anvers, nous ne pouvons voir dans ce mot, qu'une altération du nom de *drolkant*, *dentelle torchon*, faite par des auteurs étrangers ne comprenant pas la langue flamande. Inutile, croyons-nous, de chercher une autre explication à ce nom. On appelle *torchon* une dentelle grossière, faite avec du fil d'étoupe de lin.

e) La *dentelle de Binche*, entièrement faite au fuseau et d'une seule pièce, présente ordinairement des fleurs et des fonds résillés très serrés. Ce sont presque toujours des barbes et des garnitures décorées de gracieux rinceaux.

f) La *dentelle de Valenciennes*, déjà connue au commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle, devint célèbre sous le règne de Louis XIV, et atteignit son plus haut degré de prospérité de 1725 à 1780.

La Valenciennes se fait entièrement au fuseau, et le même fil sert pour les fleurs et pour le fond. La plus soignée était travaillée dans des lieux humides. Les véritables Valenciennes se distinguent par la beauté du fond, la perfection des fleurs et l'égalité du réseau. Celui-ci était le plus souvent à mailles losangées, quelquefois à mailles rondes ou hexagones. Dans cette dernière espèce tous les côtés des mailles sont tressés; ce qui lui donne une force extraordinaire, car dans les autres dentelles il n'y a que deux côtés tressés; les quatre autres sont simplement tordus.

On appelle *vraies Valenciennes* les dentelles faites dans la ville même et dans les environs immédiats, et *fausses Valenciennes* ou *Valenciennes bâ-tardes*, celles qui étaient fabriquées, à la façon de Valenciennes, dans quelque autre ville de France ou des Pays-Bas.

g) La *dentelle d'Ypres* ne date que du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'industrie dentellière fut introduite dans cette ville par des ouvrières de Valenciennes. Aussi les dentelles d'Ypres sont-elles au fuseau, et offrent la plus grande ressemblance avec les Valenciennes; leurs mailles sont régulièrement losangées. Les produits d'Ypres sont de belle qualité et d'un travail très achevé.



h) La *dentelle d'Alençon*, appelée aussi *point de France*, occupe le premier rang parmi les dentelles françaises. Jusqu'au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, la France était restée tributaire de l'Italie et de la Belgique pour les dentelles dont elle se servait luxueusement. Dès l'année 1660, Louis XIV défendit tous « passements, tous points coupés étrangers, tous points de Gênes ». Cinq années plus tard, Colbert, alors secrétaire du cardinal Mazarin, obtint la fondation, à Alençon, d'une manufacture de dentelles, et fit, à cet effet, venir des ouvrières de Venise. Son entreprise réussit admirablement.

La dentelle d'Alençon est entièrement faite à l'aiguille sur un patron de parchemin divisé en morceaux; ces morceaux sont ensuite réunis par des joints invisibles. Comme dans le point de Bruxelles, chaque partie est exécutée séparément et par des ouvrières spéciales. On se sert beaucoup, dans cette dentelle, du point de feston ou de boutonnière. La dentelle d'Alençon est la seule dans laquelle on fasse parfois usage de crin, pour donner aux cordonnets plus de résistance et de fermeté.

i) La *dentelle d'Argentan* dérive de celle d'Alençon, car ces deux villes sont voisines, et les dentellières d'Argentan furent probablement formées par celles d'Alençon. Au premier aspect, le travail de ces deux dentelles est le même; il y a toutefois des différences. Alençon faisait le réseau le plus beau, Argentan excellait dans la bride; dans l'Argentan, les fleurs sont plus hardies, plus grandes, plus compactes, et l'effet général est plus largement décoratif. Ce qui le distingue encore, c'est que les mailles de son réseau sont entièrement couvertes de points noués ou de boutonnière.

Nous passons sous silence beaucoup d'autres variétés de dentelles, parce qu'elles ont une moindre importance. L'espace dont nous disposons ne nous permet pas de nous étendre davantage.

Les différentes variétés que nous venons de décrire ont reçu le nom des endroits où on les travaillait couramment. Cependant, il est arrivé qu'on les a fabriquées aussi, mais exceptionnellement, dans d'autres localités, voire même dans d'autres pays. C'est ainsi qu'à Bruxelles on a exécuté de la Malines et *vice versa*; en Angleterre, comme nous l'avons dit, on a essayé de contrefaire le point de Bruxelles. Parmi ces imitations il en est d'assez bien faites pour tromper même les connaisseurs. Il faut des yeux exercés, une longue pratique pour procéder d'une manière sûre dans la détermination des variétés de dentelles. Dans le doute, il est prudent de remplacer l'expression *dentelle* ou *point*, par celle de *façon*, et de dire *façon de Bruxelles*, *façon de Venise*, au lieu de *dentelle* ou *point de Bruxelles* et de *Venise*.

Le mot *point* est souvent employé comme synonyme de *dentelle*; c'est ainsi que l'on dit *point de Venise*, *point de Bruxelles*, pour signifier les produits dentelliers de ces deux villes. Lorsqu'il s'agit de dentelles à l'aiguille, cette synonymie est exacte et peut, par conséquent, s'employer utilement. En effet, les dentelles sont le résultat de points faits, au moyen de l'aiguille, d'une manière intelligente et artistique. Mais on ne peut en dire autant des dentelles au fuseau. Pour celles-ci l'emploi du mot *point* comme synonyme de *dentelle* constitue un véritable abus de langage qu'on ne peut assez condamner et qu'il faut taxer de faute de français. Et cependant, que de fois n'entend-on pas dans la bouche, même de personnes qui se croient compétentes, les expressions vicieuses de *point de Malines*, *point de Binche*, *point de Valenciennes*, etc. !!! Si on veut varier le nom de ces dernières dentelles, on doit les appeler de la *Malines*, de la *Binche* et de la *Valenciennes*.

Avant de terminer, il nous reste à dire un mot de l'origine de l'industrie dentellière. La Belgique et le nord de l'Italie se disputent l'honneur de l'avoir vu naître. Nous ne voulons pas trancher la question : l'un et l'autre de ces pays ont des titres sérieux à faire valoir en leur faveur. Notre intention n'est pas de discuter ici ces titres. Voici quelques points qui semblent établis :

Dès le *xv<sup>e</sup>* siècle, la Belgique a fait beaucoup de dentelles au fuseau, complètement dépourvues de fleurs et offrant la plus grande ressemblance avec le *drochel*, qui servit de fond au point de Bruxelles. Plusieurs tableaux de notre ancienne école flamande, que possèdent les musées de Bruxelles et d'Anvers, ne laissent aucun doute à cet égard. Dans ces tableaux, on voit notamment des figures de femme portant, au-dessus de leur coiffure, une dentelle très fine, dont la transparence dépasse celle de nos gazes modernes.

Un peu plus tard, c'est-à-dire au commencement du *xvi<sup>e</sup>* siècle, la Belgique excella aussi dans le travail du lacs. Le bonnet en dentelles, porté par Charles-Quint sous sa couronne impériale et conservé aujourd'hui au musée de Cluny à Paris, suffit à lui seul pour prouver cette assertion. Dans la suite, on se mit aussi à faire, dans notre pays, au moyen du travail au fuseau, des imitations des points à l'aiguille vénitiens, décorés de figures et de fleurs.

Venise, au contraire, a l'honneur d'avoir inventé ou, du moins, introduit, dès le commencement du *xvi<sup>e</sup>* siècle, le point à l'aiguille pour produire des dentelles d'un nouveau genre, décorées de fleurs. C'est à Venise et dans le nord de l'Italie qu'ont été publiés les premiers livres de modèles ou de patrons pour dentelles à l'aiguille; et, plus tard seulement, ces mêmes ouvrages furent réédités dans les Pays-Bas.

OUVRAGES TRAITANT DES DENTELLES : 1° *The queen lace book : a historical and descriptive account of the hand-made antique laces of all countries*. Part. I. *Mediæval lacework and point lace*. London, Queen office, 1874 ; petit in-4° ; 2° A. S. COLE. *Ancient needlepoint and pillow lace*. London, Arundel society, 1875 ; petit in-fol ; 3° M. BURY PALLISER. *History of lace*. Third edition. London, 1865 ; in-8°. — Traduit en français par M<sup>me</sup> la comtesse de Clermont-Tonnerre : *Histoire de la dentelle*. Paris, F. Didot, vers 1870 ; in-8° ; 4° M. BURY PALLISER. *A descriptive catalogue of the collection of lace in the South Kensington Museum*. Third edition, revised and enlarged by A. S. COLE. London, G. E. Eyre, 1881 ; in-8° ; 5° M<sup>me</sup> LOUISE D'ALQ. *Traité de la dentelle irlandaise et des jours à l'aiguille*, Deuxième édition. Paris F. Ebhardt, 1876 ; in-8° ; 6° M<sup>me</sup> LOUISE D'ALQ. *Traité de la dentelle au fuseau*. Paris, F. Ebhardt, 1879 ; in-8° ; 7° J. SÉGUIN. *La dentelle*. Paris, 1875 ; in-fol. ; 8° G. M. URBANI DE GHELTOF. *Trattato storico tecnico della fabbricazione dei merletti veneziani (Venezia-Burano)*. Venezia, Ferd. Ongania, 1878 ; in-4° de 69 pages, avec sept planches ; 9° M. C. D. BEEBE. *Lace ancient and modern*. New-York, Sharps, 1880 ; in-8° ; 10° ALB. ILG. *Geschichte und Terminologie der alten Spitzen*. Wien. Lehmann u. Wentzel, 1876 ; in-8° ; 11° FR. LIPPERHEIDE. *Muster altitalienischer Leinensticke-rei*. Zweite Sammlung. Berlin, 1883 ; in-4° ;

#### § 4. — ICONOGRAPHIE.

« Une révolution, dit de Caumont, s'opéra, à l'époque de la renaissance, dans la représentation de la nature humaine. Jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, la nudité n'était pas permise, je ne dirai pas seulement dans l'architecture religieuse, mais dans l'architecture civile. On dissimulait même à dessein les formes sous la draperie du vêtement, de peur d'éveiller les passions charnelles : les sculpteurs de la renaissance *firent tout le contraire* : ils prirent à tâche d'exécuter la nature et de donner à la gorge, aux épaules, au torse, une ampleur de formes que le moyen âge avait dissimulée sous la draperie. Le retour des esprits vers les études classiques amena, par une même impulsion, les artistes à l'étude de l'anatomie du corps humain : ils devinrent païens, sans pourtant cesser d'être chrétiens, et se mirent à représenter, jusque dans les sanctuaires de nos églises, l'image nue de la femme, des faunes, etc., dans les positions les plus lascives. » *Abécédaire*, 5<sup>e</sup> éd., p. 759. Ces quelques lignes résument parfaitement les tendances de l'art depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. A partir de ce moment, c'est la chair, ce sont les nudités qui dominent dans la plupart des peintures et des sculptures même religieuses. Souvent, dans les églises, les scènes légendaires font place aux sujets empruntés à la mythologie. Ces derniers, de même que les figures nues, se rencontrent jusque sur les vases sacrés. Les anges, qu'on prodigue dans les édifices religieux, ne sont que des génies, des cupidons ailés, tout prêts pour aller au bain.

Parmi les représentations propres à la période de la renaissance, nous n'en signalerons qu'une seule : l'*Ensevelissement* ou la *Mise au tombeau*

*du Christ*, qu'on a figurée, dans un assez grand nombre d'églises, au moyen de statues de grandeur naturelle. Outre le corps inanimé du Christ, on y voit ordinairement sept personnages. Nicodème et Joseph d'Arimathie tiennent les extrémités du linceul sur lequel repose le corps du Sauveur ; la sainte Vierge, l'apôtre saint Jean, et les trois Marie : Marie Madeleine, Marie Cléophas et Marie Salomé, sont rangés, entre les deux premiers, derrière le Christ. On voit de semblables Mises au tombeau dans les églises de Notre-Dame à Walcourt et de Sainte-Gudule à Bruxelles.

Nous terminons ces considérations par les lignes suivantes où Didron stigmatise de main de maître le sensualisme et quelques-uns des principaux travers de la renaissance. « On ne peut pas faire un pas dans le XVI<sup>e</sup> siècle, dit-il, sans y rencontrer cette préoccupation constante du paganisme, cette imitation des dieux et des déesses les plus mal famés. Les artistes de la renaissance, païens dans leurs œuvres, sont entièrement païens dans leur vie, et cette vie fut la source même de ces œuvres. Lisez tout Vasari, lisez les « Mémoires » de Benvenuto Cellini : c'est une dépravation dont notre époque même, quoi qu'on en dise, n'offre pas d'exemples aussi complets, parce que notre époque est un peu plus chrétienne que la renaissance. Comme des gens qui, regardant avec des verres colorés, voient tous les objets se teindre de la couleur même de ces verres, les hommes de la renaissance, armés de leurs lunettes païennes, voyaient dans Dieu le Père, dans Jésus-Christ et dans le Saint-Esprit, comme une contre-épreuve de Jupiter et de ses frères. L'iconographie de cette époque nous en donnerait mille preuves pour une. Michel-Ange a fait de Jésus-Christ jugeant le monde un Jupiter-Tonnant, et Dante lui-même, plus homme du moyen âge et plus abreuvé aux sources chrétiennes, a cependant comparé le Sauveur à la divinité païenne et l'a nommé le très haut Jupiter : « Summo Iove ». Quant à la sainte Vierge, cela va sans dire, la renaissance a pensé lui faire beaucoup d'honneur en l'assimilant à Vénus : honneur peut-être et hommage, quoique grossier, rendu à sa grâce, à sa beauté surhumaine ; mais inconvenance dont une époque, aussi dépourvue non seulement de sentiment religieux, mais même de bon sens, était seule capable. » *Ann. archéologiques*, XII, p. 307.



APPENDICE AU CHAPITRE VI.

L'ART DE LA RENAISSANCE.

La renaissance est le retour dans le domaine des lettres et des arts non seulement aux formes du classicisme grec et romain, mais souvent aussi à son esprit. Cette évolution rétrograde est un phénomène unique dans l'histoire des beaux-arts. En effet, si ceux-ci ont parfois fait un retour sur le passé afin d'y puiser des inspirations et d'y chercher des modèles, ce n'a jamais été dans un esprit de révolution et de transformation radicale. La révolution opérée par la renaissance ne saurait s'expliquer par la logique des idées, ni par l'enchaînement des faits; mais elle prouve la puissance extraordinaire de certains courants dans le domaine des opinions et du goût, même lorsque ce courant est le résultat plus ou moins factice d'hommes dont le goût et le sens esthétique sont faussés. A proprement parler, l'avènement des principes de la renaissance marque le terme de l'archéologie chrétienne, puisqu'ils en sont la négation.

L'étude de la transformation que ces principes ont imposée à l'art n'appartient donc pas à notre sujet, et nous permet d'être bref. Toutefois, comme le fait en lui-même a dans la pratique une importance notable dont les conséquences se font encore sentir dans presque toutes les parties du monde civilisé et continueront, sans aucun doute, à se faire sentir longtemps encore, nous sommes forcé de consacrer quelques considérations à la renaissance.

En étudiant les origines de l'art roman, son développement successif, et sa transformation par le style ogival, qui à nos yeux en est la floraison complète, nous avons été témoin de l'enfance, de la jeunesse et de la virilité d'un art sorti pour ainsi dire des entrailles des peuples convertis aux doctrines du christianisme. Cet art grandit avec ces nations, il fait partie de leur histoire; il s'épanouit à mesure que la doctrine du Christ les pénètre davantage; il est l'un des éléments de la civilisation chrétienne et porte l'empreinte de sa spiritualité dans toutes ses manifestations. Les progrès des beaux-arts sont relativement lents; les styles se forment d'une manière inconsciente, instinctive, tant leur développement répond aux lois naturelles de la vie. Ils se conforment, dans les différentes régions de l'Europe, au génie national, aux conditions du climat, à la nature des matériaux, à la logique des besoins auxquels l'architecture doit répondre. Aussi l'architecture

est-elle l'art par excellence. Le maître de l'œuvre, si humble dans sa personnalité, si souvent oublié dans les annales du passé, n'en reste pas moins l'ordonnateur de l'ensemble auquel les autres artistes doivent concourir. C'est lui qui assigne à chaque art le cadre qu'il doit remplir en prévoyant l'effet à produire. Il est le premier dans la hiérarchie, et les autres maîtres, dans leur art respectif, acceptent la subordination nécessaire à l'harmonie générale.

Autres sont les origines et l'histoire du développement de l'art de la renaissance. Né en Italie, où l'antiquité romaine a laissé de nombreux monuments et des traditions qui n'ont jamais été complètement vaincues, il s'est propagé rapidement dans les autres pays de l'Europe. En Italie, ce retour vers le passé s'explique dans une certaine mesure. Nous venons de le dire, des édifices considérables, fruits d'une civilisation païenne à la vérité, mais conformes au climat qui les a conservés, couvraient encore le sol. De toutes parts aussi, on y rencontrait les débris de la sculpture grecque et romaine, de sorte qu'un art, héritier de ces traditions et de ces modèles, devait se faire accepter facilement par un peuple familiarisé avec les restes d'un passé dont l'histoire avait rempli le monde. Toutefois, cet art nouveau, basé sur l'admiration de l'antiquité, n'était, pas même en Italie, l'expression du sentiment populaire. Vers le <sup>xv</sup>e siècle, l'étude et l'exaltation de l'antiquité classique préoccupait presque exclusivement les beaux esprits, les lettrés et les savants. Du domaine des lettres cette préoccupation passa rapidement dans celui des arts. A cette même époque des fouilles amenèrent au jour de nombreux et importants monuments de la statuaire grecque et latine. La beauté des formes et l'art d'ailleurs très avancé de ces restes enthousiasmèrent les délicats, les hommes réputés pour leur goût et leur intelligence, les mécènes et les artistes. Une admiration de commande établit en axiome que l'antiquité seule avait produit des chefs-d'œuvre. Bientôt cette sorte de renaissance fut favorisée dans l'architecture, et surtout dans la peinture et la statuaire, par les œuvres d'artistes de toutes les catégories, parmi lesquelles se forma une pléiade d'hommes d'un talent extraordinaire. Ces artistes, à leur tour, trouvèrent des panégyristes éloquents et passionnés, dans leur propre pays d'abord, et ensuite chez les autres nations ; un engouement excessif gagna de proche en proche pour les peintres et les sculpteurs de la renaissance et pour les tendances nouvelles dont ils se faisaient les apôtres. Pour la première fois depuis l'antiquité, la célébrité fut la récompense du talent de l'artiste, et lui permit de se croire un homme supérieur aux autres hommes. En s'affranchissant des traditions chrétiennes, l'art s'émancipa de la tutelle de l'Église, et devint son propre but. En même temps, il cessa d'être populaire, et ses

œuvres eurent pour objet de charmer la classe privilégiée des connaisseurs et des initiés aux jouissances délicates du dilettantisme. A cette fin les œuvres d'art s'adressèrent plutôt à la sensualité et aux appétits de la matière qu'aux aspirations élevées vers l'idéal chrétien. Le surnaturel dans la conception des œuvres d'art disparut, et le symbolisme traditionnel des siècles précédents, intentionnellement négligé d'abord, cessa bientôt d'être intelligible. L'architecture s'amoindrit en rompant avec les types adoptés par le christianisme, pour ne conserver, en ce qui concerne les édifices religieux, que les dispositions générales. Il semble que la suprématie des beaux-arts fût dévolue à la sculpture, et surtout à la peinture. De plus, tout progrès des arts du dessin était désormais subordonné à l'étude du nu, à la copie de la nature vue plus ou moins à travers le prisme de la sculpture antique. La mythologie revint à la mode, et grâce au pinceau de plus en plus habile des artistes du XVI<sup>e</sup> siècle, grâce aussi aux élégances de la statuaire de cette époque, les divinités du paganisme eurent un nouveau culte. Avec la mythologie païenne la nudité revint à l'ordre du jour ; et l'art qui, depuis les catacombes, n'avait cessé de chercher à élever les âmes aux hautes régions de l'idéal chrétien, aux mystiques beautés de la vie surnaturelle, — l'art devint le dangereux apôtre du sensualisme. Le triomphe de la renaissance est basé tout entier sur le culte de la nature, sur l'exaltation de la matière et le dogme de l'infailibilité de la raison humaine.

On a parfois voulu voir, dans la renaissance, un remède à la décadence du style ogival. Assurément il est impossible de méconnaître que l'architecture a subi, du XIII<sup>e</sup> au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, des transformations nombreuses. Le style ogival, à ses débuts si pur et si grand dans sa simplicité, ne tarda pas à souffrir de l'esprit trop logique des constructeurs ; et, de conséquence en conséquence, ceux-ci amenèrent des évolutions et des développements qui sont loin d'être des progrès. Il arriva ainsi que la multiplicité et la délicatesse des détails, le tour de force et les habiletés dans l'emploi des matériaux furent souvent substitués à la clarté des dispositions, à la sobriété décorative et à l'harmonie des lignes. Tandis que l'architecte était occupé à la recherche de combinaisons ingénieuses et d'effets nouveaux, il oubliait que l'art se maintient difficilement à la même hauteur lorsqu'il est arrivé à son apogée, et que, par la faiblesse de sa nature, l'homme est presque toujours disposé à dépasser le but lorsqu'il vient de l'atteindre.

Mais les édifices, ceux même de la fin de l'époque ogivale, témoignent encore d'une originalité et d'une sève que l'on ne saurait reconnaître aux constructions de la renaissance bâties en deçà des Alpes. Et encore les premières de

ces constructions dans l'ordre chronologique sont-elles supérieures à celles que l'on voit s'élever plus tard. Presque toujours ces monuments de la première renaissance sont pénétrés encore du système et des principes de l'art ogival. Souvent, surtout en ce qui concerne les églises, ce n'est que par l'ornementation et les moulures que ces édifices appartiennent au style nouveau d'importation exotique. Anthyme de Saint-Paul fait remarquer avec beaucoup de justesse que, même arrivé à une décrépitude prétendue, le style ogival avait encore, au XVI<sup>e</sup> siècle, « assez de sang dans les veines pour répandre la vigueur et la vie dans les œuvres de la renaissance. » *Viollet-le-Duc et son système archéologique*, 2<sup>e</sup> éd., p. 262.

Un des effets les plus tristes de la renaissance fut de rendre les arts indépendants les uns des autres et de rompre la hiérarchie qui avait produit de grandes œuvres. Elle engendra, du même coup, la monotonie dans la conception car dans les travaux où des matériaux divers sont mis en œuvre, métal, bois ou pierre, le dessin et le procédé technique de l'artiste ne s'inspirent plus des qualités propres à ces matériaux, mais exclusivement de la forme de l'objet à reproduire. L'art ainsi compris devint un objet de luxe, dont la jouissance et l'intelligence furent regardées, ainsi que nous l'avons dit, comme le privilège des classes supérieures de la société.

Dans l'histoire des transformations du goût et de l'esthétique il est impossible de tout expliquer ; il y reste toujours un côté mystérieux, qui appartient à l'histoire de la pensée humaine, impossible à faire d'une manière complète. Les fluctuations et les erreurs mêmes que l'on constate dans les développements de l'art inspiré par le christianisme sont un témoignage éclatant de la liberté que la foi montre à l'homme comme un des attributs de son être. L'art est vivant et il marche ; l'immobilité n'est pas dans sa nature ; un art stationnaire ne saurait convenir qu'à l'erreur et au schisme. Les Égyptiens ont conservé trois mille ans la même architecture, et le style byzantin ne s'est jamais donné de démenti à lui-même. Les chutes et les décadences enseignent à l'âme chrétienne l'humilité et une légitime défiance de cette raison, dont l'homme est trop disposé à s'enorgueillir. Cependant les principes et les enseignements du christianisme auront toujours assez de puissance et d'énergie, — si même ils étaient méconnus quelque temps — pour restituer à l'art les moyens de se relever, et lui rappeler sa mission qui est de reporter les âmes vers Dieu, le foyer de toutes lumières et la source éternelle de toute grandeur.

J. H.



## ADDITIONS.

---

### TOME PREMIER.

*Pag.* 200. Nous avons dit que « les colombes becquetant des raisins symbolisent les fidèles se nourrissant du vin eucharistique ; » il faut plutôt y voir, croyons-nous, une allusion aux joies du ciel ; voyez I, p. 286.

*Pag.* 207. Aux deux inscriptions du musée de la porte de Hal que nous indiquons en cet endroit, il faut en ajouter une troisième du même musée, provenant également de Trèves ; elle se rapporte à une femme du nom d'*Aelia Tribuna*.

*Pag.* 224. Ajoutez : On peut ranger en deux classes les émaux cloisonnés byzantins : la première comprend ceux dont la cavité destinée à recevoir les bandelettes et la pâte vitreuse est formée par les rebords repliés de la plaque servant de fond ; et l'autre ceux dont la cavité est obtenue en emboutissant la plaque, c'est-à-dire en la repoussant en creux. Contrairement à ce que nous affirmons p. 224, les émaux de cette dernière classe sont aussi communs, si pas plus, que ceux de la première.

Quelques émaux byzantins ont leurs bandelettes *soudées* sur le fond ; dans la plupart, cependant, elles sont simplement *collées* au moyen d'une matière visqueuse. Le moine Théophile, dans sa *Schedula diversarum artium* (liv. III, ch. LIV), indique également ce dernier moyen : *Ordinabis*, dit-il en parlant des bandelettes, *particulas subtiliter et diligenter unamquamque in uo loco, et firmabis humida farina super carbones*, c'est-à-dire : « Vous disposerez délicatement et avec soin chacune des bandelettes à sa place, et vous les fixerez avec de la farine délayée dans de l'eau en les exposant sur des charbons ardents. » Les Japonais suivent encore aujourd'hui ce même procédé pour l'exécution de leurs superbes émaux. Pendant le mois de septembre dernier, nous avons eu la bonne fortune de voir, au palais de cristal de Munich, où l'on avait réuni une colonie d'artisans du Japon exerçant les diverses industries d'art propres à l'extrême Orient, des artistes de ce pays fabriquer des émaux cloisonnés, d'après le système que nous venons de faire connaître.

*Pag.* 351. Aux cryptes énumérées dans le deuxième alinéa ajoutez celles de Gembloux et de Thyne (Namur).

*Pag.* 397. Supprimez la note. Les contreforts dont il est question dans cette note ne datent que du XVIII<sup>e</sup> siècle.

*Pag.* 415. Des travaux de restauration exécutés au transept de la cathédrale de Tournai dans le courant de l'année 1885 ont mis au jour six nouveaux sujets de la légende de sainte Marguerite. Ces découvertes ont été décrites et illustrées au moyen de chromolithographies, par M. Louis Cloquet, dans la *Revue de l'art chrétien*, 1885, p. 442-452.

*Pag.* 428. Le vénérable M. François, curé doyen de Soignies, a bien voulu nous communiquer l'extrait suivant de l'*Histoire de saint Vincent*, publiée par le chanoine Lefort, de Soignies, en 1654. On y lit à la page 272 : « Ce jourdhuy le corps du glorieux confesseur repose derrière le grand autel, » et delà d'iceluy qu'on appelle vulgairement l'autel à *keuecht*, dédié à la » sainte Vierge. Le monument est une machine grande et haute, eslevée en » forme de mausolée, de figure carrée et d'une structure admirable, bastie » de 86 colonnes. Les 44 soustiennent l'estage sur lequel repose la châsse » dans laquelle sont encloses les sacrées reliques; les autres 42, la voûte dont » elle est couverte... Les colonnes et piliers sont d'une pierre inconnue, ayant » néanmoins beaucoup de rapport avec celle du marbre, bien polis et ciselez, » en figure sphérique, avec leurs pieds de stal, bases, sous-bases et chapi- » teaux. Le frontispice est tourné en arcure bordée de divers personnages de » relief et peinturez, ainsi que les carrures à droite et à gauche. Sur la mou- » lure du frontispice il y a les armoiries de saint Vincent tymbrées d'une » crosse et escartelées de celles d'Irlande et de Hainaut. » La châsse de saint Vincent reposait donc sur une plate-forme qui s'appuyait sur 44 colonnettes (et non pas sur 21, comme nous l'avons dit) distribuées probablement en huit groupes : deux de sept colonnes et six autres de cinq. Les 42 colonnettes placées sur la plate-forme, dont parle Lefort dans le texte que nous venons de transcrire, supportaient le baldaquin s'élevant au-dessus de la châsse. La présence des armoiries *tymbrées d'une crosse* sur l'archivolte du baldaquin ne permet pas de faire remonter cette partie du monument de Saint-Vincent à l'époque des colonnettes qui se trouvaient au-dessous de la plate-forme et dont 12 existent encore aujourd'hui. Le monument fut démoli en 1673.

*Pag.* 437. Aux piscines romanes énumérées en cet endroit ajoutez : 1<sup>o</sup> une piscine pédiculée à Sainte-Gertrude de Nivelles ; et 2<sup>o</sup> une piscine géminée à Saint-Christophe de Liège.

*Pag.* 461. Voyez, au sujet d'une tour eucharistique du XI<sup>e</sup> siècle, notre tome II, p. 327, note.

*Pag.* 13. Le chœur de la cathédrale de Salisbury, en Angleterre, dévie vers le nord.

*Pag.* 20. La cathédrale d'Ulm est citée parmi les *Hallenkirchen*. Il est à remarquer que, dans cet édifice à cinq nefs, celle du milieu s'élève au-dessus des bas côtés, tandis que ceux-ci, disposés deux à deux aux côtés de la nef centrale, ont des voûtes d'égale hauteur. Ce beau monument appartient donc, en quelque sorte, par certaines de ses parties, aux deux classes d'églises dont nous parlons p. 18-21.

*Pag.* 231. Au retable mentionné pour la province de Liège ajoutez celui de la chapelle castrale du château de Ponthoz à Ocquier. Il est de la fin du *XV<sup>e</sup>* siècle, et représente différentes scènes de la vie et de la passion du Sauveur.

*Pag.* 236. Ajoutez à l'alinéa qui commence par 2<sup>o</sup> : Au *XVI<sup>e</sup>* siècle la réserve eucharistique était encore suspendue au-dessus de l'autel, dans l'église de Saint-Jacques à Tournai; voyez L. CLOQUET, *Notes sur quelques anciens usages liturgiques des églises de Tournai*, Tournai, 1885, p. 48-49; (ou *Mémoires de la Société historique et littéraire de Tournai*, XIX, 1885, p. 466-467). Dans ce même travail M. Cloquet prouve (p. 6, et dans les *Mémoires*, p. 424) qu'à Tournai le Saint-Sacrement était porté sur une civière à la procession de la Fête-Dieu, pendant le *XIV<sup>e</sup>* et le *XV<sup>e</sup>* siècle.

*Pag.* 243. Bien qu'elles présentent tous les caractères du *XIII<sup>e</sup>* siècle, les stalles d'Hastièrè ne datent que du milieu du *XV<sup>e</sup>*.

*Pag.* 251. Le jubé de Walcourt sera prochainement rétabli à l'entrée du chœur.

*Pag.* 390. Il existe aussi un très bel olifant au musée de la porte de Hal.

*Pag.* 515. Ajoutez au deuxième alinéa : Vers la fin de la période romane et pendant toute la durée de l'époque ogivale, les artistes chrétiens ont aussi figuré Judas l'Ischariote dans quelques scènes de la passion du Sauveur auxquelles le traître assista avec les autres membres du collège apostolique. Il tient en main une bourse; on lui donne les pieds nus pour symboliser sa mission évangélique, mais pas le nimbe, signe iconographique de la sainteté. On le rencontre le plus souvent dans les représentations de la dernière cène. Presque toujours isolé et séparé de ses collègues, il se trouve assis devant la table, près d'un des bouts de celle-ci, tandis que les autres apôtres sont ran-

gés derrière la table, aux deux côtés du Christ. Sur les fonts baptismaux de Termonde, monument roman du XII<sup>e</sup> siècle, il est figuré, à l'une des extrémités de la table, non pas assis, mais couché sur le dos et étendu tout de son long. Quelquefois un petit démon semble lui parler à l'oreille ou chercher à s'introduire par la bouche. Dans les peintures et les sculptures polychromées, Judas a d'ordinaire les cheveux très noirs, et des vêtements de couleur jaune sale.

---

## CORRECTIONS.

---

N. B. On voudra bien corriger les fautes typographiques que nous indiquons ici. Quelques-unes sont de nature à embarrasser le lecteur, les autres rendent le contexte inintelligible.

### TOME PREMIER.

Page 206, dernière ligne : IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècle, *lisez* : V<sup>e</sup> siècle.

» 219, ligne 24 : sceaux, *lisez* : seaux.

» 225, » 13 : corconnets, *lisez* : cordonnets.

» 234, » 4 : fig. 237, » fig. 236.

### TOME DEUXIÈME.

Page 25, ligne 21 : 894, *lisez* 394.

» 140, » 10 : 138, » 134.

» 167, » 1 : XIV<sup>e</sup> siècle, *lisez* : XV<sup>e</sup> siècle.

» 208, » 18 : crème, » chrême.

» 217, » 2 : XVI<sup>e</sup> siècle, » XIV<sup>e</sup> siècle.

» 372, » 16 : 415 à 417, 420, 422 et 423, *lisez* : 416, 418, 422 et 423.

» . » » 17 : 416, *lisez* : 417.

» » » 18 : 418, » 417.

» » » 19 : 419, » 421.

» 444, » 34 : XI<sup>e</sup> siècle, *lisez* : XV<sup>e</sup> siècle.

» 560, » 37 : beaucou » beaucoup.

» 583, lignes 13 et 17 : Gènes, *lisez* : Gênes.



## TABLE DES MATIÈRES.

### CHAPITRE V. — Période ogivale.

§ 1. Notions préliminaires, . . . . .	1
1. Diverses formes de l'ogive, p. 1. — 2. Origine de l'ogive et du style ogival, p. 4. — 3. Divisions de la période ogivale, p. 6.	
§ 2. Période de transition du style roman au style ogival, . . . . .	8
§ 3. Caractères de l'architecture ogivale, . . . . .	10
1. Observations générales, p. 10. — 2. Plan et disposition des églises, p. 13. — 3. Système de construction, p. 25. — 4. Matériaux et appareils de construction, p. 28. — 5. Sculpture monumentale, p. 29. — 6. Façades, p. 38. — 7. Porches, p. 40. — 8. Portes, p. 42. — 9. Pentures, p. 46. — 10. Fenêtres, p. 53. — 11. Roses, p. 65. — 12. Clôtures de fenêtres et vitraux, p. 67 : A. Vitraux incolores, p. 68 ; B. Vitraux peints, p. 71. — 13. Piliers, colonnes et colonnettes, p. 114. — 14. Bases de colonnes, p. 120. — 15. Chapiteaux, p. 124. — 16. Corbeaux et culs-de-lampe, p. 129. — 17. Arcades et arcatures, p. 131. — 18. Triforiums, p. 138. — 19. Corniches, p. 143. — 20. Garde-corps à la base des combles, p. 145. — 21. Voûtes, p. 149. — 22. Arcs-boutants, p. 159. — 23. Contreforts, p. 163. — 24. Gargouilles, p. 166. — 25. Niches et dais, p. 168. — 26. Charpentes de comble, p. 170. — 27. Toits, p. 174. — 28. Crêtes et faitières, p. 174. — 29. Tours et clochers, p. 176. — 30. Pavements, p. 185. — 31. Labyrinthes, p. 194. — 32. Peintures murales, p. 196. — 33. Croix de consécration, p. 208.	
§ 4. Autels, tabernacles, piscines, stalles, bancs des officiants, jubés et clôtures du chœur, . . . . .	209
1. Autels, p. 209. — 2. Tabernacles, p. 236. — 3. Piscines, p. 239. — 4. Stalles ou formes, p. 240. — 5. Bancs et dais des officiants, p. 247. — 6. Trefs, jubés, screens et croix triomphales, p. 240. — 7. Clôtures du chœur, p. 255.	
§ 5. Chaires à prêcher et confessionnaux, . . . . .	258
1. Chaires à prêcher, p. 258. — 2. Confessionnaux, p. 262.	
§ 6. Chapelles funéraires, tombeaux, pierres tombales, lanternes des morts et croix de cimetière, . . . . .	263
1. Chapelles funéraires, p. 264. — 2. Tombeaux apparents, p. 265. — 3. Pierres tombales, p. 270. — 4. Tombes plates en cuivre, p. 279. — 5. Petits monuments funéraires, p. 286. — 6. Lanternes des morts, p. 289. — 7. Croix de cimetière, p. 200.	
§ 7. Fonts baptismaux, . . . . .	292
§ 8. Bénitiers, . . . . .	299
§ 9. Grilles et clôtures, . . . . .	302
§ 10. Orgues et buffets d'orgues, . . . . .	308
§ 11. Mobilier religieux, . . . . .	312
1. Orfèvrerie et émaillerie, p. 312. — 2. Dinanderie, p. 318. — 3. Calices et patènes, p. 320. — 4. Burettes, p. 326. — 5. Custodes eucharistiques, p. 327. — 6. Ostensoirs, p. 336. — 7. Reliquaires, p. 339. — 8. Armoires à reliques, p. 399. — 9. Vases aux saintes huiles, p. 402. — 10. Couronnes suspendues au-dessus de l'autel, p. 406. — 11. Couronnes de lumières, p. 407. — 12. Croix d'autel et de procession, p. 410. — 13. Chandeliers, p. 416. — 14. Lu-	

trins, p. 428. — 15. Évangélistes et manuscrits liturgiques, p. 433. — 16. Couvertures d'évangélaire, p. 437. — 17. Encensoirs et navettes à encens, p. 440. — 18. Aiguères ou aquamaniles, p. 443. — 19. Bassins d'offrande, p. 445. — 20. Instruments de paix, p. 447. — 21. Moules ou fers à hosties, p. 449. — 22. Enseignes et médailles de pèlerinage, p. 450. — 23. Petits autels domestiques, p. 453. — 24. Crosses, p. 453. — 25. Étoffes précieuses, p. 457 : A. Tissus, p. 458 ; B. Broderies, p. 461 ; C. Tapisseries, p. 462. — 26. Vêtements sacrés, p. 465. — 27. Mitres, p. 475. — 28. Rational ou superhuméral des évêques, p. 478.

§ 12. Abbayes et monastères, . . . . . 480

1. Observations préliminaires, p. 480. — 2. Églises, p. 483. — 3. Cloîtres, p. 484. — 4. Réfectoire, p. 489. — 5. Salle capitulaire, p. 491. — 6. Parloir, p. 492. — 7. Salle et dortoir des religieux, p. 492. — 8. Chauffoir, p. 493. — 9. Logement des frères convers, p. 493. — 10. Maison abbatiale, p. 494. — 11. Logement des hôtes, p. 494. — 12. Granges, p. 495. — 13. Bâtiments de service, p. 496. — 14. Celliers, p. 498. — 15. Prisons, p. 498. — 16. Chartrouses, p. 498. — 17. Monastères de femmes, p. 499. — 18. Hôpitaux, p. 499.

§ 13. Iconographie de la période ogivale, . . . . . 500

1. Observations préliminaires, p. 500. — 2. Le nimbe, p. 501. — 3. Représentations de la très sainte Trinité, p. 502. — 4. Le crucifix et le crucifiement, p. 503. — 5. La sainte Vierge, p. 508. — 6. Les apôtres et les évangélistes, p. 514. — 7. Sujets divers, p. 516 : A. Le jugement dernier, p. 516 ; B. La descente ou généalogie de sainte Anne, p. 518 ; C. Messe dite de saint Grégoire, p. 520 ; D. Les quatorze saints auxiliaires ou secourables, p. 520 ; E. Ame humaine, p. 521 ; F. Sibylles, p. 521.

Appendice au chapitre V. — L'art de la période ogivale, . . . . . 523

A. Des écoles de peinture en général, p. 529. — B. Écoles régionales de peinture en Allemagne, p. 531. — École flamande ou néerlandaise, p. 542.

CHAPITRE VI. — Période de la renaissance.

§ 1. Notions préliminaires, . . . . . 559

§ 2. Caractères de l'architecture de la renaissance, . . . . . 564

1. Principes, p. 564. — 2. Décoration, p. 565. — 3. Matériaux, p. 569. — 4. Plan des églises, p. 570. — 5. Façades des églises, p. 571. — 6. Voûtes, p. 572. — 7. Tours, p. 572.

§ 3. Mobilier religieux, . . . . . 572

1. Autels, p. 572. — 2. Tabernacles, p. 573. — 3. Stalles, boiseries et confessionnaux, p. 574. — 4. Jubés et clôtures, p. 575. — 5. Buffets d'orgues, p. 577. — 6. Chaires à prêcher, p. 577. — 7. Tombeaux et pierres tombales, p. 577. — 8. Fonts baptismaux, p. 580. — 9. Orfèvrerie et émaillerie, p. 580. — 10. Calices, p. 582. — 11. Ciboires, p. 582. — 12. Ostensoirs, p. 582. — 13. Reliquaires, p. 582. — 14. Étoffes précieuses, p. 583 : A. Tissus, p. 583 ; B. Broderies, p. 583 ; C. Tapisseries, p. 584 ; D. Dentelles et guipures, p. 590.

§ 4. Iconographie, . . . . . 599

Appendice au chapitre VI. — L'art de la renaissance, . . . . . 601

Additions et corrections, . . . . . 605

## TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES.

---

- Abaque** ou tailloir, I, 7, 13; II, 127.
- Abbayes** ou monastères latins, I, 277; — byzantins, I, 303; — de la période romane, I, 522; de la période ogivale, II, 480.
- , ateliers de construction dans les abbayes du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle, I, 339.
- Abraham** (sacrifice d') dans l'iconographie des premiers siècles, I, 69.
- Absides** romanes, I, 376.
- Accessoires** des autels pendant la période latine, I, 245.
- du crucifiement pendant la période romane, I, 539; — historiques; I, 543; — allégoriques; I, 548.
- Accolade** (ogive en), II, 3.
- Accoudoirs** des stalles, II, 241.
- Adam** et Ève dans l'iconographie des premiers siècles, I, 68.
- Adam** sortant du tombeau, I, 550.
- Agneau**, symbole chrétien primitif, I, 94, 279.
- Agnus Dei**, médaillons de cire bénite, II, 396.
- Aiguères**, II, 443.
- Alexandrinum** (opus), I, 180, 404.
- Alytinus**, I, 261.
- Ambons** latins, I, 190; — romans, I, 437.
- Ame** humaine, sa représentation, II, 521.
- Amicts** de la période latine, I, 276; — de la période romane, I, 520; — de la période ogivale, II, 472.
- Anastase** le Bibliothécaire, I, 571.
- Ancre**, symbole chrétien primitif, I, 94.
- Anges** pendant la période romane, I, 556; — dans les anciens crucifiements, I, 549.
- Anglo-saxon** (style), I, 338.
- Animaux** fantastiques, I, 564.
- symboliques des évangélistes, I, 558; II, 278.
- Anne** (descendance de sainte), II, 518.
- Annelées** (colonnes), I, 380; II, 119.
- Anse** de panier (arc en), I, 388.
- Antéfixe**, I, 30.
- Antependium**, II, 216.
- Apostelgang** ou jubé, II, 249.
- Apôtres** pendant la période romane, I, 562; — pendant la période ogivale, II, 514, 607.
- Apôtres** représentés symboliquement pendant la période latine, I, 279.
- Appareils** de maçonnerie du style classique, I, 24; — du style latin, I, 163.
- Apprêt** (peinture en), II, 107.
- Aquamani**, II, 443.
- Arbalétriers**, I, 175.
- Arc**, ses différentes espèces, I, 388.
- Arc-boutant**, II, 159.
- Arc-doubleau**, I, 319, 320.
- Arc en épaules** (*shouldered arch*), II, 133.
- Arc-formeret**, I, 320.
- Arc ogive**, I, 320.
- Arc triomphal**, I, 142.
- Arc Tudor**, II, 4.
- Arcade**, I, 10.
- Arcades** romanes, I, 388; — ogivales, II, 131.
- Arcatures** du style latin, I, 167; — romanes, I, 388; — ogivales, II, 133.
- Archéologie**, définition et division, I, 1, 2; — utilité, I, 4.
- Architecture** classique ou gréco-romaine, I, 7-23.
- Architrave**, I, 13, 21.
- Archivolte**, I, 10.
- Arcosolium**, I, 36.
- Arenariae** dans les catacombes, I, 43.
- Arête** (voûte d'), I, 319.
- Arête** de poisson (appareil en), I, 25.
- Armoires** à reliques, II, 399.
- Aronde** (queue d'), I, 27.
- Art**, son objet, I, 3. — L'art des catacombes, I, 131; — latino-byzantin, I, 304; — roman, I, 566; — ogival, II, 523; — de la renaissance, II, 601.
- Arts** industriels, I, 2.
- Aspic**, animal symbolique, I, 564.
- Astragale**, I, 10.
- Ateliers** monastiques aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, I, 339.
- Atrium** des basiliques chrétiennes, I, 139.
- Attique**, I, 12.
- Attique** (base), I, 15.
- Aubes** de la période latine, I, 275. — romanes, I, 518; — ogivales, II, 472.
- Aumônières-reliquaires**, II, 392.

- Auréole, signe iconographique, I, 539.  
*Aurifrisium*, *auriphrygium* ou *aurum Phrygiae*, orfroi, I, 268.  
 Autels des catacombes, I, 102; — de la période latine, I, 181; — de la période romane, I, 420; — de la période ogivale, II, 209; — de la renaissance, II, 572.  
 — — portatifs de la période latine, I, 190; — de la période romane, I, 432.  
 — — (petits) domestiques, II, 453.  
 Auxiliaires (les quatorze saints), II, 520.  
 Bague de colonnes, I, 380; II, 119.  
 Baguette, I, 9.  
 Baisers de paix, II, 447.  
*Ball-flower*, II, 35.  
 Balustrades, II, 145, 575.  
 Bancs du clergé dans les basiliques latines, I, 193; — des officiants pendant la période ogivale, II, 247.  
 Baptême représenté dans les catacombes, I, 88.  
 Baptistères primitifs, I, 151; — lombards, I, 317; — romans, I, 351.  
 Bardeaux (voûtes en), II, 171.  
 Barillets, coffrets d'ivoire, II, 385.  
 Barque, symbole chrétien, I, 97.  
 Bases des colonnes lombardes, I, 325; — romanes, I, 381; — ogivales, II, 120.  
 Basilic, animal symbolique, I, 564.  
 Basiliques chrétiennes, I, 137-148, 169.  
 — — ou oratoires des catacombes, I, 39.  
 — — profanes, I, 137.  
 Basse lisse (tapisseries de), II, 462.  
 Bassins d'offrande, I, 494; II, 445.  
 Bâtière (tours en), I, 403.  
 Bâtiments de service dans les abbayes, II, 496.  
 Bâtons rompus, I, 356.  
 Beaux-arts, leur division en deux groupes, I, 2.  
 Béguinages, II, 499.  
 Bellegambe (J.), peintre du x<sup>e</sup> siècle, II, 558.  
 Bénédiction à la grecque et à la latine, I, 84.  
 Bénitiers fixes de la période ogivale, II, 299.  
 — — portatifs de la période romane, I, 498; — de la période ogivale, II, 301.  
 Berceau (voûte en), I, 319.  
 Besants, I, 356.  
 Bestiaire ou *Physiologus*, I, 565.  
 Billes de chape, II, 471.  
 Billettes, I, 357, 360.  
 Bleu (régler le) dans les vitraux, II, 75.  
*Blind-story*, II, 143.  
 Blocage, I, 25.  
 Bohême (école de peinture de), II, 540.  
 Boiseries des églises de la renaissance, II, 574.  
 Borman ou Borremans (la famille), sculpteurs belges de retables au x<sup>v</sup>-xvi<sup>e</sup> siècle, II, 229.  
 Bosio (Ant.), explorateur des catacombes, I, 58.  
 Bossages, I, 10.  
 Boudin ou tore, I, 9.  
 Boudine (verres en), II, 69.  
 Bouts (Thierry), peintre du x<sup>v</sup> siècle, II, 554.  
 Branches à cierges, II, 427.  
*Brandea*, I, 55.  
 Bras-reliquaires de la période romane, I, 477; — de la période ogivale, II, 366.  
 Brasseries des abbayes, II, 496.  
 Briques romaines, I, 23.  
 Brocart, II, 583.  
 Broderies de la période latine, I, 268; — de la période romane, I, 512; — de la période ogivale, II, 461; — de la renaissance, II, 583.  
 Broederlain ou Broederlam (Melchior), peintre du x<sup>e</sup> siècle, II, 544.  
 Bucrane, I, 14.  
 Buffets d'orgues, II, 308, 577.  
 Burettes, II, 326.  
 Bustes-reliquaires de la période romane, I, 477; — de la période ogivale, II, 362.  
 Byzantin (style), I, 287.  
 Cabochons, I, 551 note.  
 Caissons de plafond, I, 175.  
 Calices de la période latine, I, 232; — de la période romane, I, 460; — de la période ogivale, II, 320; — de la renaissance, II, 582.  
*Calliculæ*, I, 78.  
 Cancells des basiliques et des églises chrétiennes, I, 138, 142, 192; II, 249.  
 Cannelures, I, 17.  
 Canons d'Eusèbe, I, 493.  
*Capilla mayor* des églises espagnoles, II, 256.  
 Carême (voiles de), II, 220, 249.  
 Carlovingienne (architecture), I, 335.  
 Carnations, II, 73.  
 Carrelages de la période romane, I, 404; — de la période ogivale, II, 187.  
 Castrales (chapelles), I, 348, 571.  
 Catacombes, définition et description, I, 34-41; — origine, I, 42-52; — histoire, I, 52-61; — iconographie, I, 61-102.  
 Catéchumènes, différents ordres, I, 152.  
 Cavet, I, 9.  
 Ceintures ecclésiastiques de la période latine, I, 275; — de la période romane, I, 519; — de la période ogivale, II, 473.



- Cellae* ou chapelles funéraires des cimetières primitifs, I, 122.
- Celliers monastiques, II, 498.
- Cénotaphes romans, I, 440; — de la période ogivale, II, 265; — de la renaissance, II, 577.
- Chaires à prêcher ogivales, II, 258; — de la renaissance, II, 577.
- — de lecteur dans les réfectoires monastiques, II, 489.
- — de pontife dans les catacombes, I, 104.
- Chalumeaux eucharistiques, I, 463.
- Chambranles, I, 11.
- Chambres sépulcrales des catacombes, I, 36.
- Chancels, I, 138, 142, 192; II, 249.
- Chandeliers de la période romane, I, 487; — de la période ogivale, II, 416.
- — à sept branches, I, 490.
- — d'élévation, II, 420.
- — pour catafalques, II, 427.
- — pour le cierge pascal pendant la période latine, I, 192; — de la période romane, I, 489; — de la période ogivale, II, 420.
- Chanteries ou *chantrys*, chapelles funéraires, II, 264.
- Chapelles de la sainte Vierge dans les grandes églises, II, 15.
- — doubles (c'est-à-dire avec étage) dans les châteaux et les palais, I, 348, 571; — dans les abbayes, II, 488.
- — funéraires de la période latine, I, 197; — romanes, I, 440; — ogivales, II, 264.
- — ogivales isolées, leur plan, II, 23.
- Chapes de la période latine, I, 275; — romanes, I, 518; — ogivales, II, 469.
- Chapiteau, I, 7, 13.
- Chapiteaux latins, I, 164; — byzantins, I, 296; — lombards, I, 325; — romans, I, 383; — de la période ogivale, II, 124.
- Chapitres vivant en communauté, I, 524.
- Charpentes latines, I, 174; — romanes, I, 398; — ogivales, II, 170.
- Chartreuses, II, 498.
- Châsses romanes, I, 470; — ogivales, II, 353.
- — (petites) limousines, I, 476; II, 356.
- Chasubles latines, I, 271; — romanes, I, 514; — ogivales, II, 465.
- Chaufoirs monastiques, II, 493.
- Chaussures liturgiques, I, 507.
- Chefs-reliquaires, I, 477.
- Chevalet (peinture de), I, 409.
- Chevrons de charpente, I, 174; II, 171.
- Chœur (disposition du) en Italie, II, 255; — dans l'Europe centrale et occidentale, II, 255; — en Espagne, II, 256.
- Chou frisé, II, 36, 126.
- Chrismatoires, II, 402.
- Christ (le), *νογερ* Jésus-Christ.
- Christi ou Christus (Pierre), peintre du x<sup>e</sup> siècle, II, 548.
- Christianisme (signes de) sur quelques objets retirés des sépultures franques, I, 219.
- Chrysoclavus*, étoffe, I, 261.
- Ciacconius, explorateur des catacombes, I, 56.
- Ciboires pour la réserve eucharistique pendant la période romane, I, 467; — pendant la période ogivale, II, 327; — pendant la renaissance, II, p. 382.
- Ciboria ou baldaquins des autels latins, I, 187; — romans, I, 424; — de la période ogivale, II, 217; — de la renaissance, II, 573.
- Ciment romain, I, 24.
- Cimetières à fleur du sol pendant les premiers siècles, I, 123; — de la période latine, I, 195.
- —, la loi romaine permettait aux premiers chrétiens de posséder des cimetières, I, 47.
- Circulaires (églises), I, 148.
- Cîteaux (ordre de), école architecturale, I, 342.
- Clear-story*, II, 143.
- Clefs de voûte, II, 157.
- Clefs-reliquaires, dites clefs de la confession de saint Pierre, I, 241.
- Clerestory*, II, 143.
- Clochers latins, I, 175; — lombards, I, 339; — romans, I, 400; — rhénans, I, 402; — de la période ogivale, II, 176; — de la renaissance, II, 572.
- Clochetons, II, 183.
- Cloîtres des chanoines vivant en communauté, I, 524; II, 486.
- — monastiques de la période romane, I, 381, 524; — de période ogivale, II, 484.
- Clôtures isolant des chapelles, II, 395, 575.
- — des fenêtres latines, I, 172; — romanes, I, 375; — ogivales, II, 67.
- — du chœur dans les églises romanes, I, 439; — dans les églises ogivales, II, 255; — dans les églises de la renaissance, II, 575.
- Cluny (ordre de), école architecturale, I, 342.
- Coffrets reliquaires de la période romane, I, 478; — de la période ogivale, II, 383.
- Colobium*, synonyme de dalmatique, I, 276.
- —, vêtement du Christ dans certains crucifix, I, 538.
- Cologne (école de peinture de), II, 532.

- Colombe, symbole chrétien, I, 96, 279; II, 605.  
 Colombes eucharistiques, I, 237; II, 328.  
 Colombiers, II, 497.  
 Colonne, I, 7.  
 Colonnes lombardes, I, 323; — romanes, I, 378; — ogivales, II, 114.  
 Colonnnettes, I, 379; — ogivales, II, 119.  
 Colorés (verres) ou teints dans la masse, II, 71.  
 Comasques (maîtres), I, 315.  
 Composite (ordre), I, 20.  
 Confession, autel ou tombeau, I, 103, 151.  
 Confessionnaux, II, 262, 575.  
 Congé, I, 9.  
 Construction (système de) des basiliques latines, I, 158; — des églises byzantines, I, 293; — des églises lombardes, I, 318; — des édifices romans, I, 353; — des édifices ogivaux, II, 23; — de la renaissance, II, 564.  
 Contre-courbe (ogive à), II, 3.  
 Contreforts romans, I, 396; — ogivaux, II, 163.  
 Contre-retable, I, 425.  
 Corbeaux, I, 393; II, 129, 143.  
 Corinthien (ordre), I, 17.  
 Corniches, I, 11, 21; — lombardes, I, 331; — romanes, I, 392; — ogivales, II, 143.  
 Corps des meubles, II, 567.  
 Cors-reliquaires, II, 387.  
 Coupole, I, 293.  
 Couronne de fer des rois lombards, I, 246.  
 — — d'épines, ses reliquaires, II, 350.  
 — — portée en main par les images des saints pendant la période latine, I, 278.  
 — — portée sur la tête par les images du Christ pendant la période romane, I, 531.  
 Couronnes de lumières latines, I, 249; — romanes, I, 484; — ogivales, II, 407.  
 — — votives suspendues au-dessus de l'autel, I, 246, 483; II, 406.  
 Courtines ou *tetravela* des autels de la période latine, I, 189; — de la période ogivale, II, 218.  
 Couvercles des fonts baptismaux, II, 297.  
 Couvertures d'évangélistes de la période latine, I, 256; — de la période romane, I, 495; — de la période ogivale, II, 433.  
 Crêtes ogivales, II, 174.  
 Crochets, leur forme, I, 388; II, 30, 45; — sur les chapiteaux de la période ogivale, II, 124.  
 Croix (Vraie), ses reliquaires pendant la période latine, I, 240; — pendant la période romane, I, 467; — pendant la période ogivale, II, 339.  
 — — (la) aux iv<sup>e</sup>, v<sup>e</sup> et vi<sup>e</sup> siècles, I, 534.  
 — — d'autel et de procession romanes, I, 485; — de la période ogivale, II, 440.  
 Croix de cimetière, II, 290.  
 — — de consécration, II, 208.  
 — — de passion et de résurrection, I, 552.  
 — — surmontant les clochers, II, 184.  
 — — triomphales, II, 253.  
 Croix-reliquaires de la période latine, I, 240; — de la période romane, I, 467; — de la période ogivale, II, 339.  
 Crosses romanes, I, 502; — ogivales, II, 453.  
 Crucifère (nimbe), I, 527.  
 Crucifiement (le), caractères de sa représentation avant et après le xii<sup>e</sup> siècle, I, 534.  
 — — du vi<sup>e</sup> au viii<sup>e</sup> siècle, I, 536; — du ix<sup>e</sup> au xii<sup>e</sup> siècle, I, 541; — pendant la période ogivale, II, 503.  
 Crucifix primitifs, I, 538; — romans, I, 485, 550; — de la période ogivale, II, 410, 503.  
 Cruciforme (colonne), II, 114.  
*Cryptae* dans les catacombes, I, 43, 53.  
 Cryptes primitives, I, 149; — lombardes, I, 317; — romanes, I, 349 et II, 606.  
*Cubacula* des catacombes, I, 36.  
 Cubique ou rhénan (chapiteau), I, 384.  
 Cuisines monastiques, II, 491.  
 Cuivres funéraires, II, 279.  
 Cul-de-bouteille (verres en), II, 69.  
 Culs-de-lampe, I, 393; II, 129.  
 Custodes eucharistiques de la période latine, I, 237; — de la période romane, I, 464; — de la période ogivale, II, 327; — de la renaissance, II, 582.  
 — — d'*Agnus Dei*, II, 396.  
 Cycle des peintures des catacombes, I, 67, 91.  
 Dais, II, 169.  
 — — des officiants, II, 247.  
 Dalles tumulaires, *voyez* Pierres tombales.  
 Dalmatiques de la période latine, I, 276; — romanes, I, 520; — ogivales, II, 474.  
 Damassés (fonds) dans les vitraux peints du xiv<sup>e</sup> siècle, II, 96.  
 Daniel dans l'iconographie primitive, I, 75.  
 David (Gérard) van Oudewater, peintre du xv<sup>e</sup> siècle, II, 553.  
 Décoration monumentale latine, I, 164; — byzantine, I, 295; — lombarde, I, 331; — romane, I, 354; — ogivale, II, 29; — de la renaissance, II, 565.  
 Décoré (style) anglais, II, 7.  
 Dentelles, II, 590.  
 Denticules, I, 15.  
 Descendance de sainte Anne, II, 518.

Descentes de croix romanes, I, 563.  
Détrempe (peinture à la), I, 413.  
Dinanderie ou dinanterie, I, 457; II, 318.  
Diptyques consulaires, I, 251.  
— — ecclésiastiques, I, 252.  
Dismas, le bon larron, I, 540.  
*Domus conversorum*, II, 493.  
Donateurs et donatrices, I, 565.  
Dorique (ordre), I, 13.  
Dormante (grille), II, 304.  
*Dorsalia*, II, 244.  
Dortoirs monastiques, II, 492.  
Dossier de stalles, II, 241.  
Doublés (chapelles) castrales et palatines, I, 348, 571; — monastiques, II, 488.  
Doublés (verres), II, 71, 100.  
Doucine, I, 10.  
*Doxale* ou jubé, II, 249.  
Drochel, II, 594.  
Échelle d'un monument, II, 11.  
Écoinçon, II, 136.  
École d'orfèvrerie de la Sambre, II, 213.  
Écoles de peinture en général, II, 529; — allemandes du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, II, 531; — flamande ou néerlandaise du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, II, 542.  
— — monastiques d'architecture au xi<sup>e</sup> et au xiii<sup>e</sup> siècle, I, 342.  
Église (personnification de l'), I, 548; II, 506.  
Églises (plan des) byzantines, I, 290; — des églises lombardes, I, 317; — des églises romanes, I, 344; — des églises ogivales, II, 13, 26; — des églises de la renaissance, II, 570.  
— — chrétiennes pendant les trois premiers siècles, I, 121.  
— — monastiques, II, 483.  
— — ogivales dont la nef principale est plus élevée que les bas côtés, II, 19, 149; — dont la nef et les bas côtés sont d'égale hauteur (*Hallenkirchen*), II, 20, 152.  
Élie enlevé au ciel, dans l'iconographie des premiers siècles, I, 72.  
Éloi (saint), orfèvre du vii<sup>e</sup> siècle, I, 231.  
Émaillerie byzantine et latine, I, 223; II, 605; — romane, I, 454; — ogivale, II, 312; — de la renaissance, II, 580.  
— — champlevés limousins et rhénans, I, 459.  
Empire (style dit de l'), II, 569.  
Encaustique (peinture à l'), I, 63, 413.  
Encensoirs romans, I, 496; — de la période ogivale, II, 440.  
Enseignes de pèlerinage, II, 430.  
Ensevelissement du Christ, II, 599.

Entablement, I, 7.  
Entrait de charpente, I, 175.  
Entre-colonnement, I, 11.  
Entrée de stalles, II, 242.  
Équilatérale (ogive), II, 2.  
Escaliers des tours, II, 183.  
Escarcelles-reliquaires, II, 392.  
Estampe ou moule, I, 226; II, 48.  
Étoffes précieuses de la période latine, I, 258; — romanes, I, 510; — ogivales, II, 457; — de la renaissance, II, 583.  
Étoiles latines, I, 272; — romanes, I, 516; — ogivales, II, 468.  
Eucharistie (la sainte) symbolisée dans les catacombes par la représentation de repas, I, 85.  
Eulogies de saint Mennas, I, 244.  
Évangéliaires de la période latine, I, 255; — de la période romane, I, 490; — de la période ogivale, II, 433.  
Évangélistes dans les représentations anciennes du crucifiement, I, 549.  
— — pendant la période romane, I, 557; — pendant la période ogivale, II, 516. — Place occupée par leurs symboles sur les monuments romans, I, 559; — sur les monuments de la période ogivale, II, 278.  
Éventail (voûtes en), II, 153.  
Extrados d'un arc, I, 10.  
Eyck (les frères Hubert et Jean Van), peintres du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, II, 544.  
Façades des églises latines, I, 169; — lombardes, I, 330; — romanes, I, 361; — ogivales, II, 38; — de la renaissance, II, 571.  
Faisceau (colonnes en), II, 114.  
Faitières, II, 174.  
Fanaux de cimetière, II, 289.  
*Fan-tracery vaults*, voûtes en éventail, II, 153.  
Fauteuils romans, I, 500.  
Femmes (saintes) au tombeau du Christ, I, 546.  
Fenêtres latines, I, 172; — romanes, I, 372; — ogivales, II, 53.  
Fer à cheval (arc en), I, 388.  
Fermes de charpente, I, 174.  
Fermes ou métairies monastiques, II, 497.  
Fers à hosties, II, 449.  
Feuilles de chou, II, 36, 126.  
— — de parchemin, II, 305.  
Filet, moulure, I, 8.  
Filigranes, I, 225.  
Fioles du trésor de Monza, I, 243, 536.  
— — en cristal, servant de reliquaires, I, 480.  
*Flabella*, I, 505.

- Flamandes (pentures), II, 50.  
 Flamands (chapiteaux) à crochets, II, 125.  
 Flamboyant (style), II, 7, 60.  
 Flamme, II, 60.  
 Flandre maritime (églises de la), II, 22; —  
 tours, II, 178.  
 Fleuves du paradis, I, 557.  
 Fondateurs en cuivre, II, 319.  
 Fonds de coupe en verre doré trouvés dans les  
 catacombes, I, 106.  
 Fonts baptismaux romans, I, 445; — ogivaux,  
 II, 292; — de la renaissance, II, 580.  
 Fossoyeurs des catacombes, I, 45, 98.  
 Fougère (appareil en feuille de), I, 25.  
*Four-leaved flower*, II, 35.  
 Framée, arme franque, I, 211.  
 Francisque, arme franque, I, 211.  
 Fresque (peinture à), I, 63, 413.  
 Frette crénelée, I, 356.  
 Frise, I, 7, 13.  
*Frontale*, devant-d'autel, II, 231.  
 Fronton, I, 11.  
 Fût de colonne, I, 7, 13.  
 Galeries de service, à la base des fenêtres, dans  
 les églises ogivales, II, 64.  
 Galons perlés, I, 355.  
 Garde-corps à la base des combles, II, 145.  
 Gargouilles, II, 166.  
*Gémellions*, aiguière et bassin, II, 444.  
 Gemmée (croix), I, 535.  
 Généalogie de sainte Anne, II, 518.  
 Girandoles, II, 427.  
 Gloire (la), signe iconographique, I, 526.  
 Glyptique, I, 2.  
 Gobelins, atelier de tapisseries, II, 589.  
 — —, mot usurpé abusivement pour désigner  
 des tapisseries quelconques, II, 589.  
 Godronné, I, 384.  
 Goes (Hugues Van der), peintre du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle,  
 II, 551.  
 Gorge, moulure, I, 9.  
 Gothique (style), II, 1.  
 Graal, calice, dans la représentation du cruci-  
 fiement, I, 550.  
*Graffito*, au pluriel *graffiti*, I, 571.  
 Grain-d'orge (assemblage à), II, 172.  
 Granges des abbayes, II, 495.  
 Grégoire (messe de saint), II, 520.  
 Grésnoir, II, 69.  
 Griffes des colonnes lombardes, I, 325; — ro-  
 manes, I, 382; — ogivales, II, 124.  
 Griffon, animal symbolique, I, 565.  
 Grilles romanes, I, 450; — ogivales, II, 302; —  
 de la renaissance, II, 575.  
 Grisailles du xiii<sup>e</sup> siècle, II, 92; — du xiv<sup>e</sup> siècle,  
 II, 99.  
 Grotesques, II, 566.  
 Guarrazar (couronnes de), I, 231, 248.  
*Guide de la peinture*, traité d'iconographie  
 grecque ou byzantine, I, 297.  
 Guipures, II, 590.  
*Hallenkirchen* ou églises dont la nef et les bas  
 côtés sont d'égale hauteur, II, 20, 152, 607.  
 Harmonie (l') des couleurs doit être la princi-  
 pale préoccupation du peintre verrier, II, 74.  
 Hasselt (Jean de), peintre du xiv<sup>e</sup> siècle, II, 544.  
 Haute lisse (tapisseries de), II, 462.  
 Hébreux (les jeunes) et la fournaise ardente,  
 dans l'iconographie des premiers siècles, I, 74.  
 Hélices de chapiteau, I, 18.  
 Herlen (Frédéric), peintre du xv<sup>e</sup> siècle, II, 536.  
 Herlinde et Relinde (saintes), I, 269, 491.  
 Herse, II, 427.  
 Historiés (chapiteaux), I, 328, 387.  
 — — (pavements), I, 405.  
 Hom (arbre de), I, 217.  
 Hôpitaux, II, 499.  
 Hugo (le frère), orfèvre du xiii<sup>e</sup> siècle, II, 313,  
 321, 328, 367, 382, 437.  
 Hypocaustes romains, I, 31.  
 Iconographie des catacombes, I, 61-102; — de  
 la période latine, I, 278-286; — de la période  
 romane, I, 525-566; — de la période ogivale,  
 II, 500-522; — de la renaissance, II, 599-600.  
 Iconostase des églises grecques, I, 300.  
 Idéalisme dans l'art, I, 3.  
 Imbrications, I, 357.  
 Imposte, I, 10.  
 Incrustations de marbre et de cuivre dans les  
 pierres tombales, II, 278, 281.  
 Infléchie (ogive), II, 3.  
 Inscriptions funéraires de la période latine, I,  
 206.  
 — — lapidaires dans les églises, I, 417.  
 Instruments de paix, II, 447.  
 — — de profession dans les catacombes, I, 98.  
 — — de supplice figurés dans les épitaphes  
 des catacombes, I, 117.  
 Intrados d'un arc, I, 10.  
 Ionique (ordre), I, 16.  
 Jean (saint), apôtre, au pied de la croix, I, 543;  
 II, 506.  
 Jésuites (style des), II, 571.  
 Jésus-Christ (Notre-Seigneur), portraits et phy-



- sionomie, I, 75 ; — entouré de ses disciples, I, 87 ; — entre les deux Testaments, I, 88 ; — au milieu de deux ou douze symboles, I, 279.
- Job dans l'iconographie, I, 73.
- Joest (Jean), peintre du xvi<sup>e</sup> siècle, II, 558.
- Jonas, scènes de sa vie dans l'iconographie des premiers siècles, I, 73.
- Joseph (saint), remarque iconographique, I, 554.
- Jubés de la période ogivale, II, 249 ; — de la renaissance, II, 575.
- Judas Iscariote, I, 548 ; II, 607.
- Jugement dernier, II, 516.
- Kuncz (maître), peintre du xiv<sup>e</sup> siècle, II, 540.
- Labyrinthes, II, 194.
- Lacis, II, 591.
- Laiques (autel des), II, 214.
- Lampes trouvées dans les catacombes, I, 105.
- Lancette ou ogive aiguë, II, 2, 54.
- Lancettes (style ogival à), II, 7, 54.
- Lanternes des morts, II, 289.
- Larmier, I, 8.
- Larrons (les) représentés aux côtés du Christ en croix, I, 540 ; II, 507.
- Latin (style), I, 135, 136 ; — caractères, I, 138.
- Latino-byzantine (période), I, 135.
- Lavabos monastiques, II, 488.
- Lazare ressuscité, figuré dans les catacombes, I, 84.
- Légendaires (chapiteaux), I, 328, 387.
- L'Heureux (Jean) ou Macarius, explorateur des catacombes, I, 57.
- Liégeois (meubles), II, 567.
- Limbourg (Pol de), peintre du xv<sup>e</sup> siècle, II, 544.
- Listel, I, 8.
- Lochner (maître Stephan), peintre colonais du xv<sup>e</sup> siècle, II, 533.
- Locus, niche funéraire, I, 35.
- Logement des frères convers dans les abbayes, II, 493 ; — des hôtes, II, 494.
- Lombarde (architecture), I, 314 ; — ses caractères, I, 316 ; — son influence sur le style roman, I, 339.
- Louis XIV (style), II, 566.
- Louis XV (style), II, 567.
- Louis XVI (style), II, 569.
- Luminaires dans les catacombes, I, 40.
- Lune (la) dans le crucifiement, I, 543 ; II, 506.
- Lustres, II, 408.
- Lutrin, II, 428.
- Macarius (Jean) ou L'Heureux, explorateur des catacombes, I, 57.
- Mages (les rois) figurés dans les catacombes I, 78.
- Main divine sortant des nuages, symbole de la présence divine, I, 71, 549 ; II, 272.
- Maisons abbatiales, II, 494.
- — romanes, I, 374.
- Maîtres de l'œuvre, architectes, I, 339.
- Manipules de la période latine, I, 274 ; — romans, I, 517 ; — de la période ogivale, II, 468.
- Manuscrits liturgiques, II, 433.
- Marie (la sainte Vierge), *voyez* Vierge (sainte).
- Marques des tapisseries, II, 585.
- Matériaux et appareils de constructions des édifices latins, I, 163 ; — byzantins, I, 293 ; — lombards, I, 318 ; — romans, I, 353 ; — ogivaux, II, 28 ; — de la renaissance, II, 569.
- Matutinal (autel), I, 426.
- Méandres, I, 357.
- Médailles de pèlerinage, II, 451.
- Memling (Hans), peintre du xv<sup>e</sup> siècle, II, 551.
- Meneaux, II, 53.
- Mennas (saint), ses eulogies, I, 244.
- Mer (personnification de la), I, 548.
- Messe de saint Grégoire, II, 520.
- Métope, I, 14.
- Metsys (Quentin), peintre du xv<sup>e</sup> siècle, II, 555.
- Meubles liégeois, II, 567.
- Ministériels (calices), I, 234, 462.
- Mise au tombeau du Christ, II, 601.
- Miséricordes de stalles, II, 241.
- Mitres romanes, I, 509 ; — ogivales, II, 475.
- Modillon, sa définition, I, 393.
- Modillons classiques, I, 19 ; — de la période ogivale, II, 129.
- Module, I, 8.
- Moïse, scènes de sa vie dans l'iconographie des premiers siècles, I, 70.
- Monastères latins, I, 277 ; — byzantins, I, 303 ; — romans, I, 522.
- — de femmes, II, 499.
- Monogramme du Christ, I, 99, 279.
- Monolithe, I, 22.
- Monstrances pour l'exposition du Saint-Sacrement, II, 334, 582.
- Monstrances-reliquaires, à formes vasculaires, II, 372 ; — à formes architecturales, II, 376.
- Monuments (grands) funéraires, de la période latine, I, 197 ; — de la période romane, I, 440 ; — de la période ogivale, II, 265 ; — de la renaissance, II, 57.
- — (petits) funéraires du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle, II, 286.

- Monza, fioles de son trésor, I, 243; — couronne de fer, I, 246; — couverture d'évangélaire du commencement du VII<sup>e</sup> siècle, I, 257.
- Mors de chape, II, 471.
- Mortier romain, I, 24.
- Morts ressuscités à la mort du Sauveur, I, 547.
- Mosaïques latines, I, 176; byzantines, I, 298; — lombardes, I, 333.
- Moser (Luc), peintre du XV<sup>e</sup> siècle, II, 536.
- Mostart (Jean), peintre du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, II, 558.
- Moules à hosties, II, 449.
- Moulins des abbayes, II, 496.
- Moulures, leurs noms et définitions, I, 8.
- Multiplication des pains représentée dans les catacombes, I, 83.
- Mutina (Thomas di), peintre du XIV<sup>e</sup> siècle, II, 540.
- Mutule, I, 15.
- Narthex des basiliques latines, I, 140, 169.
- Navettes à encens, II, 442.
- Nervures des voûtes romanes, I, 395; — des voûtes ogivales, II, 155.
- Niches, II, 168.
- Nielles, I, 224; II, 314.
- Nimbe (le), signe iconographique, I, 527; II, 501.
- Noé dans l'arche, représentation iconographique des premiers siècles, I, 69.
- Notre-Seigneur J.-C., *voyez* Jésus-Christ.
- Numismatique, I, 2.
- Nuremberg (école de peinture de), II, 534.
- Objets divers trouvés dans les tombeaux des catacombes, I, 116, 119.
- — francs ou mérovingiens trouvés dans les tombeaux, I, 211.
- Océan (personnification de l'), I, 548.
- Œuf d'autruche converti en reliquaire, II, 394.
- Ogival (style), II, 1; — son origine, II, 4; — ses divisions et les noms de ces différentes divisions, II, 6; — ses caractères, II, 10.
- Ogive, ses différentes formes, I, 1-4; — son origine, II, 4.
- Olifants ou cors-reliquaires, II, 387.
- Opus alexandrinum*, I, 180, 404.
- Orantes dans les catacombes, I, 95.
- Orarium*, I, 274.
- Oratoires domestiques latins, I, 156.
- — doubles (c'est-à-dire avec étage) dans les châteaux et les palais, I, 348, 571; — dans les abbayes, II, 488.
- Ordres classiques ou gréco-romains, I, 7-23.
- Orfèvrerie de la période latine, I, 222; — de la période romane, I, 451; — de la période ogivale, II, 312; — de la renaissance, II, 580.
- Orfroi, I, 268.
- Orgues, II, 308, 577.
- Orientation des basiliques chrétiennes des premiers siècles, I, 146; — des églises romanes, I, 348; — des églises ogivales, II, 13.
- Orphée représenté dans les catacombes, I, 89.
- Ossature des fenêtres ogivales, II, 55.
- Ostensoirs pour l'exposition du Saint-Sacrement, II, 334, 582.
- Ostensoirs-reliquaires à formes vasculaires, II, 372; — à formes architecturales, II, 376.
- Outre-passé (arc), I, 388.
- Oves, I, 17.
- Paléographie, objet et division, I, 2.
- Pallia orbiculata, rotata et scutellata*, I, 266.
- — *Saracenorum* ou *transmarina*, étoffes des Sarrasins, tissus orientaux de soie, I, 262.
- Pallium archiepiscopal, I, 520.
- Palme, symbole chrétien primitif, I, 97.
- Palmette, I, 355, 356.
- Pannes de charpente, I, 174.
- Paon, symbole chrétien primitif, I, 96.
- Paradis ou porche, I, 364.
- Paralytique guéri, I, 83.
- Parchemin (feuilles de), II, 305.
- Parclores de stalles, II, 241.
- Paréments d'autel, I, 270, 421; II, 216.
- Parloirs monastiques, II, 492.
- Parures d'aube et d'amict, I, 519; II, 472.
- Paste de ss. martiri*, II, 399.
- Pasteur (le bon) figuré dans les catacombes, I, 77.
- Pasture (Roger de la) ou Van der Weyden, peintre du XV<sup>e</sup> siècle, II, 549.
- Patènes latines, I, 236; — romanes, I, 463; — ogivales, II, 325.
- Patiences des stalles, II, 241.
- Pattée (croix), I, 535.
- Pattes ou griffes des colonnes lombardes, I, 325; — des colonnes romanes, I, 382.
- Pavements de l'antiquité, I, 30-33; — des basiliques latines, I, 180; — des églises romanes, I, 404; — des églises ogivales, II, 185.
- Pavillon de trompette (voûtes en), II, 153.
- Peignes liturgiques, I, 499.
- Peints (verres), II, 71.
- Peinture (des écoles de) en général, II, 529; — allemande des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, II, 531; — flamande ou néerlandaise du XV<sup>e</sup> siècle, II, 542.

- Peintures des catacombes, leur âge, I, 62; — procédés techniques, I, 63; — principes artistiques, I, 63; — classification, I, 64.
- Peintures murales romanes, I, 408; — ogivales, II, 196; — leurs procédés, I, 413.
- Pendentif de coupole, I, 293; — clef de voûte, II, 158.
- Pénitents, différentes classes, I, 140 note.
- Pentures romanes, I, 371; — ogivales, II, 46; — plates, II, 49; — flamandes, II, 50.
- Perizonium*, I, 541, 551; II, 505.
- Perpendiculaire (style) anglais, II, 7, 62.
- Pèsement des âmes, II, 517.
- Phare, symbole chrétien, I, 97.
- Phénix, symbole chrétien primitif, I, 97.
- Phylactère, banderole, II, 285; — phylactères, reliquaires, II, 380.
- Physiologus* ou bestiaire, I, 565.
- Pied-droit, I, 10.
- Piédestal, I, 7.
- Pieds-reliquaires, II, 367.
- Pierre et Paul (saints) dans l'iconographie de la période latine, I, 284.
- Pierres de pavement gravées et incrustées, II, 194.
- — tombales latines, I, 205; — romanes, I, 443; — ogivales, II, 270; — avec incrustations de cuivre ou de marbre, II, 278, 281; — de la renaissance, II, 580.
- Pilastre, I, 8.
- Piliers lombards, I, 323; — romans, I, 378; — de la période ogivale, II, 115.
- Pinacles, II, 164 note.
- Piscines romanes, I, 435; — ogivales, II, 239.
- Planeta*, synonyme de chasuble, I, 271.
- Plate-bande, I, 8.
- Plats d'offrande, II, 445.
- — liturgiques, I, 499.
- Pluvial, synonyme de chape, I, 275.
- Poisson, symbole chrétien primitif, I, 93.
- Polyptyque, I, 251 note; II, 223.
- Pompadour (style), II, 567.
- Porches latins, I, 170; — romans, I, 363; — ogivaux, II, 40.
- Portails de la période ogivale, II, 42.
- Porte-éponge au pied de la croix, I, 543.
- Porte-lance au pied de la croix, I, 543.
- Porte-paix, II, 447.
- Portes latines, I, 141, 169, 171; — romanes, I, 365; — ogivales, II, 42.
- Portique, I, 11.
- Potencée (croix), I, 535.
- Potences pour déplacer les couvercles des fonts baptismaux, II, 298.
- Pouzzolane des catacombes, I, 44.
- Predella* ou gradin des autels, I, 425; — sous les retables, II, 235.
- Principes artistiques de la peinture sur verre, II, 80.
- Prismatiques (voûtes à compartiments), II, 153.
- Prisons monastiques, II, 498.
- Propitiatoires, I, 420.
- Puisettes, II, 445.
- Punto tagliato*, II, 591, 593.
- Pyrée, autel de feu, I, 267.
- Pyxides eucharistiques romanes, I, 464; — ogivales, II, 327; — de la renaissance, II, 582.
- Quart-de-rond, I, 9.
- Quartier abbatial, II, 494.
- Queue d'aronde, I, 27.
- Rational des évêques, II, 478.
- Rayonnant (style), II, 7, 66.
- Rayonnement des vitraux peints, II, 76.
- Réalisme dans l'art, I, 3.
- Redents, II, 43.
- Réfectoires monastiques, II, 489.
- Refends, I, 10.
- Réglet, I, 8.
- Reins d'un arc, d'une voûte, I, 10.
- Reliquaires latins, I, 239; — romans, I, 467; — de la période ogivale, II, 339; — de la renaissance, II, 582.
- Reliques (autel des), I, 427; II, 214.
- — pendant les premiers siècles de l'Église, I, 55; — pendant les siècles suivants, I, 467.
- Renaissance (style de la), II, 559; — son origine, II, 559; — ses caractères, II, 564; — renaissance proprement dite, II, 566.
- Repas figurés dans les catacombes, I, 85.
- Réseau (voûtes en), II, 153.
- Retables romans, I, 425; — de la période ogivale, II, 221; — de la renaissance, II, 572.
- Revêtements d'or et d'argent pour les autels romans, I, 421.
- Rhénan (style roman), ses porches, I, 363; — ses absides, I, 377; — ses chapiteaux cubiques, I, 384; — ses arcatures, I, 390; — ses tours, I, 402.
- Rinceaux, I, 356.
- Robe sans couture, I, 541.
- Rocaille (style), II, 567.
- Roman (style) proprement dit, I, 339; — son origine, I, 339; — ses caractères, I, 344.
- Romane (période), I, 313.

- Roodscreen*, screen de la croix, II, 252.
- Roses (fenêtres) romanes, I, 374; — ogivales, II, 65.
- Rossi (commandeur J. B. de), ses travaux sur les catacombes, I, 60.
- Roue (fenêtres en forme de), II, 67.
- Rudentures, I, 17.
- Sablonnières dans les catacombes, I, 43, 47.
- Saint-André (croix de), I, 535.
- Sainte-Croix (autel de la), II, 214.
- Saints (images de) dans les catacombes, I, 89.
- Saisons (les quatre) représentées dans les catacombes, I, 90.
- Salles capitulaires, II, 491.
- Salles des religieux et des frères convers dans abbayes, II, 492, 493.
- Sambre (école d'orfèvrerie des bords de la), II, 313.
- Sarcophages chrétiens dans les catacombes, I, 109; — de la période latine, I, 199; — francs ou mérovingiens, I, 202; — de la période romane, I, 440.
- Sauveur (le), *voyez* Jésus-Christ.
- Schaffner (Martin), peintre du xv<sup>e</sup> siècle, II, 539.
- Schön ou Schongauer (Martin), peintre du xv<sup>e</sup> siècle, II, 537.
- Scotie, I, 9.
- Scramasaxe, I, 211.
- Screens, II, 251.
- Sculpteurs belges de retables au xv<sup>e</sup> siècle, II, 228.
- Sculpture monumentale lombarde, I, 331; — romane, I, 354; — ogivale, II, 29; — de la renaissance, II, 565.
- Secourables (les quatorze saints), II, 520.
- Sépulcre du Sauveur, représenté dans les églises du xvi<sup>e</sup> siècle, II, 599.
- Sépultures franques ou mérovingiennes, I, 207.
- Serpent (le) dans la représentation du crucifiement, I, 550.
- Serrures ogivales, II, 50.
- Shouldered arch*, II, 133.
- Sièges fixes de l'évêque dans les basiliques latines, I, 193; — dans les églises romanes, I, 439.
- — mobiles romans, I, 500; — de la période ogivale, II, 248.
- Sigles figulins, I, 24.
- Sirène, I, 565.
- Soest (Conrad de), peintre du xv<sup>e</sup> siècle, II, 531.
- Soleil (le) dans le crucifiement, I, 543; II, 506.
- Sommier d'un arc, I, 10.
- Souabe (école de peinture de), II, 536.
- Sphragistique, I, 2.
- Stabilité (principes de) pour les constructions à toutes les époques, I, 319; II, 25.
- Stalles romanes, I, 439; — ogivales, II, 240; — de la renaissance, II, 574.
- Stations, I, 36.
- Statuettes-reliquaires de la période romane, I, 477; — de la période ogivale, II, 369.
- Stephan (maître) Lochner, peintre colonais du xv<sup>e</sup> siècle, II, 533.
- Strigiles, I, 110.
- Stuerbout (Hub.), peintre du xv<sup>e</sup> siècle, II, 554.
- Stylobate, I, 12.
- Suisses (vitraux), II, 110.
- Sujets religieux pour les œuvres d'art conçus par les religieux et le clergé, et non pas par l'artiste, I, 460; II, 500.
- Superfrontale*, retable d'autel, II, 231.
- Superhuméral des évêques, II, 478.
- Suppedaneum*, I, 538; II, 505.
- Surbaissé (arc), I, 388.
- Surhaussé (arc), I, 388.
- Sybilles, II, 521.
- Symboles dans les catacombes, I, 92.
- Symétrie (la) dans les constructions ogivales, I, 24.
- Synagogue (personnification de la), I, 548; II, 506.
- Syrie (architecture de la) au II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècle, I, 287.
- Tabernacles de la période ogivale, II, 236; — de la renaissance, II, 573.
- Tailleurs d'images ou sculpteurs, II, 37.
- Tailloir, I, 7, 13; II, 127.
- Tailloirs latins, I, 165; — byzantins, I, 299; — des meneaux des fenêtres ogivales, II, 59; — des chapiteaux de la période ogivale, II, 127.
- Talon, moulure, I, 10.
- Tapisseries de la période ogivale, II, 462; — de la renaissance, II, 584.
- Tau épiscopal et abbatial, I, 502.
- Teints (verres) ou colorés, II, 71.
- Temples païens convertis en églises chrétiennes, I, 157.
- Terre (personnification de la), I, 548.
- Têtes plates, I, 357.
- Tétramorphe, I, 560.
- Tetravela* ou courtines des autels, I, 189, 270.
- Théophile (le moine) et sa *Diversarum artium schedula*, I, 413 note.
- Thyrse, I, 66.
- Tiers point (ogive en), II, 2.



- Tiraz (hôtel de) à Palerme, I, 511.  
Tire-plomb, II, 69.  
Tissus de la période latine, I, 259; — de la période romane, I, 511; — de la période ogivale, II, 458; — de la renaissance, II, 583.  
Tobie et le poisson dans l'iconographie des premiers siècles, I, 72.  
Toits de la période ogivale, II, 174.  
Tombeau chrétien du <sup>III</sup><sup>e</sup> siècle à Tongres, I, 124.  
— — du Sauveur, représenté dans les églises du <sup>XVI</sup><sup>e</sup> siècle, II, 599.  
Tombeaux apparents ou sarcophages des catacombes, I, 109; — de la période latine, I, 199; — francs ou mérovingiens, I, 202; — de la période romane, I, 440; — de la période ogivale, II, 265; — de la renaissance, II, 577.  
— — non apparents de la période romane, I, 443.  
Tombes plates en cuivre, II, 279.  
Tongres (tombeau chrétien du <sup>III</sup><sup>e</sup> siècle, découvert à), I, 124.  
Tore, I, 9.  
Torsade, I, 355, 356.  
Torse (colonne), I, 22.  
Toscan (ordre), I, 13.  
Tournai, petits monuments funéraires de l'école de Tournai, II, 288.  
Tours latines, I, 175; — lombardes, I, 330; — romanes, I, 400; — rhénanes, I, 402; — ogivales, II, 176; — de la renaissance, II, 572.  
— — custodes eucharistiques, I, 237; II, 327 note.  
— — eucharistiques ou sacramentelles, II, 238.  
Trabes ou tref des basiliques latines, I, 192; — des églises ogivales, II, 248.  
Transennae dans les catacombes, I, 103.  
Transition (style de), II, 7, 8.  
Trascoro des églises espagnoles, II, 257.  
Travée, I, 321.  
Tref ou trabes des basiliques latines, I, 192; — des églises ogivales, II, 248.  
Triforiums de la période romane, I, 391; — de la période ogivale, II, 138.  
Triglyphe, I, 14.  
Trinité (très sainte), ses représentations pendant la période romane, I, 531; — pendant la période ogivale, II, 502.  
Triptyque, I, 251; II, 223.  
Trompes étagées, I, 317.  
Trône du Christ dans l'iconographie latine et byzantine, I, 281.  
Trumeau de porte, II, 42.  
Tudor (arc), II, 4.  
Tuf des catacombes, I, 44.  
Tuiles romaines, I, 28.  
Tulle, II, 594.  
Tunicelles, I, 277; II, 474.  
Tympan, I, 11.  
Vantaux des portes romanes, I, 370.  
Vases aux saintes huiles, II, 402.  
— — de sang dans les catacombes, I, 117.  
— — en terre cuite placés à l'intérieur des tombeaux pendant la période ogivale, II, 263.  
— — près des tombeaux des martyrs, I, 37, 104.  
— — symboliques, I, 279-280.  
Vela dorsalia, I, 270.  
Vela tyria, tissus de Tyr, I, 263.  
Velours de Gênes, II, 583.  
— — frappé, II, 583.  
— — d'Utrecht, II, 583.  
Verdures d'Audenarde, II, 591.  
Verre (fabrication du) pour les vitraux, II, 68.  
Verroterie cloisonnée, I, 222; — chez les Francs, I, 213, 227.  
Vertus représentées symboliquement, I, 564.  
Vestes altaris, I, 270, 421; II, 216.  
Vêtements sacerdotaux des trois premiers siècles, I, 130; — de la période latine, I, 270; — de la période romane, I, 513; — de la période ogivale, II, 465.  
Vices représentés symboliquement, I, 564.  
Vierge (la sainte), représentations des catacombes, I, 78; — de la période romane, I, 552; — de la période ogivale, II, 508; — de la renaissance, II, 600.  
— — au pied de la croix, I, 543.  
— — scènes empruntées à sa vie, II, 512.  
Vigne (la) dans l'iconographie chrétienne, I, 286.  
Vitraux de la période latine, I, 173; — de la période romane, I, 375; — de la période ogivale, II, 67.  
Vitraux peints du <sup>XIII</sup><sup>e</sup> siècle, II, 83; — du <sup>XIII</sup><sup>e</sup> siècle, II, 84; — disposition générale de ces derniers dans une grande église, II, 89; — vitraux peints du <sup>XIV</sup><sup>e</sup> siècle, II, 95; — du <sup>XV</sup><sup>e</sup> siècle, II, 100; — du <sup>XVI</sup><sup>e</sup> siècle, II, 107; — vitraux suisses, II, 110; — vitraux du <sup>XVII</sup><sup>e</sup> siècle, II, 111; — du <sup>XVIII</sup><sup>e</sup> siècle, II, 113; — du <sup>XIX</sup><sup>e</sup> siècle, II, 113.  
Voiles de carême, II, 220, 249.  
— — de crosse, II, 457.  
— — de lutrin, II, 431.  
Vomitoires, II, 168.  
Voûtes, diverses formes, I, 319; — lombardes,

- I, 321; — romanes, I, 394; — ogivales, II, 25, 149; — de la renaissance, II, 572.  
Westphalie (école de peinture de), II, 531.  
Weyden (Roger Van der) ou De la Pasture, peintre du xve siècle, II, 549.  
Wilhelm (maître) de Cologne, peintre du xiv<sup>e</sup> siècle, II, 532.  
Winghe (Philippe Van), explorateur des catacombes, I, 57.  
Wohlgemuth (Michel), peintre du xve siècle, II, 535.  
Wurmser (Thierry et Nicolas), peintres du xiv<sup>e</sup> siècle, II, 540.  
Zeitblom (Barthélemi), peintre du xve siècle, II, 538.  
Zodiaque (signes du), I, 565.

FIN DE LA TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES





